

"Las cosas son como son, no como deberían ser."

Víctor d'Ors, Barcelona, n.1909

"To be or not to be. That is the question."

Shakespeare: HAMLET

Stradford upon Avon, 1564-1616

"Hay una línea vertical en la espiritualidad que va de la bestia al ángel y en la cual oscilamos continuamente; cada día y cada minuto es una posibilidad de perder terreno, de caer en la bestia."

Federico Fellini, Rímini, n.1920.

NOTA sobre el título EREKTEION o NUEVO LAOKOON

En el siglo XVIII, 1766, Gotthold Ephraim LESSING (Teófilo - Efraim) 1729-1781 - publicó su LAOCOONTE. LIMITES ENTRE LA PINTURA Y LA POESIA (LAOKOON. DIE GRENZEN DER MALE-REI UND POESIE). Nosotros retomamos el título y el propósito, pero, en este caso, para señalar los límites entre EDIFICACION ESCULTORICA Y EDIFICACION PURA; de ahí el título de EREKTEION o - NUEVO LAOKOON, precisamente porque en el templo de la Acrópolis -etimológicamente, "ciudad alta"- llamado EREKTEION hay un pórtico -cuyo entablamento está sostenido por Cariátides -figuras humanas, femininas en este caso, en lugar de columnas- con lo cual la Edificación su braya su aspecto escultórico fundamental, en lugar de considerarlo accesorio -pero importante-, como lo consideramos, de cara a la EDIFICACION PURA.

Con nuestro título queremos indicar que la Edificación hasta nuestros días, con algunas excepciones, - el funcionalismo romano, el estructuralismo gótico- en su conjunto - no ha sido más que una maravillosa y gran pre-Historia, o sea que empezamos a entrar en la Historia de la - Edificación -etimológicamente "hacer casas," "Texturas a escala humana donde poder ejercer los hábitos humanos"- :estamos saliendo de la Edificación escultórica -un Edificio, en definitiva, no es más que una "desgraciada" escultura, exteriormente, un volumen- y empezamos a entrar en el camino de la auténtica Edificación, los vacíos -a escala humana- en que ocurren acciones.

Relación entre Teoría de la Arquitectura, Estética, Composición y Proyectos

La base o punto de partida para que pueda existir una "teoría del arte" y una "estética" es la realidad de la obra artística u obra bella; sin ella no puede haber ni "teoría" ni "estética".

La teoría del arte, en una Escuela Superior de Arquitectura, ha de referirse a la Arquitectura. Ahora bien, como los compartimientos estan-cos, incomunicados y separados no se dan nunca en la realidad, una teo-ría del arte aunque se refiera a la Arquitectura ha de tener una amplia -apertura a las demás artes, no sólo las más próximas- Pintura y Escul-tura- sino también la Música, la Danza, el Teatro y el Cine; las dos -primeras, por ser plásticas, estáticas -como el Edificio, que también está fijo en el terreno- y las cuatro restantes porque son temporales, duran: -la Música, repeticiones equilibradas -la Edificación, equilibrios repetidos-; la Danza, el tiempo que va a la conquista del espacio, ritmo que se pue-da danzar, mientras que la Edificación es el espacio que va a la conquis-ta del tiempo, el tiempo humano, las acciones, el programa que se cum-ple en el espacio habitable; el Teatro, la acción presente -representada-- muy próxima, por tanto, a lo que ocurre en un programa edificatorio; el Cine, imagen en movimiento con argumento y con acciones interpenetra--das- -donde pasan unas acciones al mismo tiempo que pasan otras distin-tas, igual que en un edificio-.

La teoría es absolutamente necesaria, porque nos permite aclarar -nuestra idea sobre el cometido específico de cada actividad artística: p.ej. aunque hayan muchas interferencias entre Pintura, Escultura y Arquitec-tura es evidente que el cometido de las tres es distinto, por el propósito y el campo específico de su dominio, Plano, Volumen y Vacío respectiva-mente. A pesar de que ha habido y habrá interferencias mutuas e invasio-nes de terreno, es lógico pensar que donde la Edificación dará más de -sí es en el análisis de espacio-tiempo concreto donde van a pasar las -acciones humanas determinadas que nos pide un programa y no en la -molduración, más propio de la Escultura o en el colorido, que afecta -más a la Pintura, mejor dicho, que es su centro.

Aunque toda obra de arte obedece a un movimiento estético determi-nado, lo cierto es también que su nivel -el estético- es mucho más abs-tracto, más genérico que el de la simple y pura teoría sobre lo específi-co de cada arte, pero eso no impide, de ninguna forma, que la Estética se apoye también, en definitiva, en la obra de arte concreta.

Composición, como indica su nombre -"cum" y "positio", "posición común" quiere decir "reunir lo vario en lo uno". Su sentido es tan am-plio, que va desde la composición de la guerrilla y la composición de un medicamento, pasando por la composición de un coche utilitario o de ca-rreras, una pintura, una escultura, una página tipográfica hasta un edifi-cio, que reúne en una unidad superior gran cantidad de variadas texturas -humanas normales.

Proyecto, como indica su nombre, es la proyección o proyectación sobre un plano bidimensional- por el medio diédrico o axonométrico-del -pensamiento compositivo de un programa edificatorio, por lo que la asigna-tura que se llama "proyectos" debería llamarse COMPOSICION ARQUI--TECTONICA.

Enseñanza, Aprendizaje, Formación, Vocación.

Intentaremos ver la relación entre estas actividades de cara a fecundar y potenciar la individualidad, para un mejor servicio de la comunidad.

"Enseñanza" quiere decir mostrar a otro, comunicarle, unos conocimientos. Eso no puede hacerse de cualquier forma, sino de acuerdo - con una pauta didáctica- del griego "didakticós", del verbo "didaskéin" , enseñar-, pedagógica -del griego "paidagogía", compuesto de "paidós", niño, y "agogía", conducción, cuidado de niños- .

"Aprender" quiere decir asimilar -como en la alimentación- unos conocimientos. Es una voz latina, derivada de otras dos -"apprehendere", de "ad", a, y "prehendere", percibir, adquirir el conocimiento por medio del estudio.-

"Formación" -del latín "fōrma", apariencia o aspecto exterior- es la acción y efecto de formarse, adquirir forma o aspecto reconocible y distinguible por otros. En el sentido de la formación del estudiante quiere decir: recibir una "información" y "asimilarla", convertirla en materia intelectual propia.

"Vocación" es el acto de llamar a uno para algo, que para el - hombre es el acto de realizarse como tal dentro de una actividad determinada, que implica no sólo deberes consigo mismo sino con la comunidad -la Historia, el Presente y el Futuro-. En el sentido de la Cátedra a la Vocación se le llama el "Ángel", o de otra manera, el reducto más propio de la Personalidad, lo cualitativo - y distintivo humano específico de cada uno.

TEXTOS SOBRE LA VOCACION Y LA PROFESION

"Necesidad de tener ideas fijas."

Las reflexiones que preceden muestran la necesidad de tener ideas fijas y opiniones formadas sobre las principales materias; y cuando esto no sea dable, lo mucho que importa el abstenerse de improvisarlas, abandonándonos a inspiraciones repentinas. Se ha dicho que los grandes sentimientos nacen del corazón; y pudiera haberse añadido que del corazón nacen también los grandes errores. Si la experiencia no lo hiciese palpable, la razón bastaría a demostrarlo. El corazón no piensa ni juzga, no hace más que sentir; pero el sentimiento es un poderoso resorte que mueve el alma y despliega y multiplica sus facultades. Cuando el entendimiento va por el camino de la verdad y del bien, los sentimientos nobles y puros contribuyen a darle fuerza y brío; pero los sentimientos innobles o depravados pueden extraviar al entendimiento más recto. Hasta los sentimientos buenos, si se exaltan en demasía, son capaces de conducirnos a errores deplorables. " (1)

"Pereza de espíritu"

Como el ejercicio de las facultades intelectuales y morales necesita la concomitancia de ciertas funciones orgánicas, la pereza tiene lugar en los actos del espíritu como en los del cuerpo. No es el espíritu quien se cansa, sino los órganos corporales que le sirven, pero el resultado viene a ser el mismo. Así es que hay a veces una pereza de pensar y aún de querer tan poderosa como la de hacer cualquier trabajo corpóreo. Y es de notar que estas dos clases de pereza no siempre son simultáneas, pudiendo existir la una sin la otra. La experiencia atestigua que la fatiga puramente corporal o del sistema muscular no siempre produce postración intelectual y moral, y no es raro estar sumamente fatigado del cuerpo y sentir muy activas las facultades del espíritu. Al contrario, después de largos e intensos trabajos mentales, a veces se experimenta un verdadero placer en ejercitar las fuerzas físicas cuando las intelectuales han llegado ya a un estado de completa postración. Estos fenómenos no son difíciles de explicar si se advierte que las alteraciones del sistema muscular distan mucho de guardar proporción con las del sistema nervioso. " (2)

Razones que confirman lo dicho sobre el origen de la pereza

En prueba de que la pereza es un instinto de precaución contra el sufrimiento que nace del ejercicio de las facultades se puede observar: - Primero, que cuando este ejercicio produce placer no sólo no hay repugnancia a la acción, sino que hay inclinación hacia ella. Segundo, que la repugnancia al trabajo es más poderosa antes de empezarlo, porque entonces es necesario un esfuerzo para poner en acción los órganos o miembros. Tercero, que la repugnancia es nula cuando, desplegado ya el movimiento, no ha transcurrido aún el tiempo suficiente para hacer sentir el cansancio que nace del quebranto de las fuerzas. Cuarto, que la

repugnancia renace y se aumenta a medida que esté quebranto se verifica. Quinto, que los más vivos adolecen más de este mal porque experimentan antes el sufrimiento. Sexto, que los de índole versátil y ligera suelen tener el mismo defecto por la sencilla razón de que a más del esfuerzo que exige el trabajo han menester otro para sujetarse a sí mismos, venciendo su propensión a variar de objeto" (3) .

La inconstancia: su naturaleza y origen

"La inconstancia, que en apariencia no es más que un exceso de actividad, pues que nos lleva continuamente a ocuparnos de cosas diferentes, no es más que la pereza bajo un velo hipócrita. El inconstante substituye un trabajo por otro porque así se evita la molestia que experimenta con la necesidad de sujetar su atención y acción a un objeto determinado. Así es que todos los perezosos suelen ser grandes proyectistas, porque el excogitar proyectos es cosa que ofrece campo a vastas divagaciones que no exigen esfuerzo para sujetar el espíritu; también suelen ser amigos de emprender muchas cosas, sucesiva o simultáneamente, siempre con el bien entendido de no llevar a cabo ninguna. " (4) .

El conocimiento de sí mismo. El carácter.

"El defecto indicado en el párrafo anterior tiene diferente carácter en las diferentes personas, por cuyo motivo conviene sobremanera no perder jamás de vista aquella regla de los antiguos tan profundamente sabia: Conócete a tí mismo; Nosce te ipsum. Si bien hay ciertas cualidades comunes a todos los hombres, éstas toman un carácter particular en cada uno de ellos; cada cual tiene, por decirlo así, un resorte que conviene conocer y saber manejar. Este resorte es necesario descubrir cuál es en los demás para acertar a conducirse bien con ellos; pero es más necesario todavía descubrirlo cada cual en sí mismo. Porque allí suele estar el secreto de las grandes cosas, así buenas como malas, a causa de que ese resorte no es más que una propensión fuerte que llega a dominar a las demás, subordinándolas todas a un objeto. De esta pasión dominante se resienten todas las otras; ella se mezcla en todos los actos de la vida, ella constituye lo que se llama el carácter." (5) -

El hombre huye de sí mismo.

"Si nouviésemos la funesta inclinación de huir de nosotros mismos, si la contemplación de nuestro interior no nos repugnase en tal grado, no nos sería difícil descubrir cuál es la pasión que en nosotros predomina. Desgraciadamente, de nadie huimos tanto como de nosotros mismos, nada estudiamos menos que lo que tenemos más inmediato y que más nos interesa. La generalidad de los hombres descienden al sepulcro no sólo sin haberse conocido a sí propios, sino también sin haberlo intentado. Debiéramos tener continuamente la vista fija sobre nuestro corazón para conocer sus inclinaciones, penetrar sus secretos, refrenar sus ímpetus, corregir sus vicios, evitar sus extravíos; debiéramos vivir con esa vida íntima en que el hombre se da cuenta de sus pensamientos y afectos y no se pone en relación con los objetos exteriores sino después de haber consultado su razón y dado a su voluntad la dirección conveniente. Más esto no se hace; el hombre se abalanza, se pega a los

objetos que le incitan, viviendo tan sólo con esa vida exterior que no le deja tiempo para pensar en sí mismo. Vence entendimientos claros, corazonces bellísimos, que no guardan para sí ninguna de las preciosidades - con que los ha enriquecido el Criador, que derraman, por decirlo así, - en calles y plazas el aroma exquisito que, guardado en el fondo de su interior, podría servirles de confortación y regalo.

Se refiere de Pascal que, habiéndose dedicado con gran ahinco a las matemáticas y ciencias naturales, se cansó de dicho estudio a causa de hallar pocas personas con quienes conversar sobre el objeto de sus ocupaciones favoritas. Deseoso de encontrar una materia que no tuviera este inconveniente, se dedicó al estudio del hombre; pero bien pronto - conoció, por experiencia, que los que se ocupaban en estudiar al hombre eran todavía en menor número que los aficionados a las matemáticas. Esto se verifica ahora como en tiempo de Pascal; basta observar al común de los hombres para echar de ver cuán pocos son los que gustan - de semejante tarea, mayormente tratándose de sí mismos." (6)

Inconvenientes de la Universalidad

"El saber es muy costoso y la vida muy breve, y, sin embargo, vemos con dolor que se desparraman las facultades del hombre hacia - mil objetos diferentes, halagando a un tiempo la vanidad, porque de esta suerte se adquiere la reputación de sabio; la pereza, porque es harto más trabajoso el fijarse sobre una materia y dominarla que no el adquirir cuatro nociones generales sobre todos los ramos.

Se ponderan de continuo las ventajas de la división del trabajo en la industria, y no se advierte que este principio es también aplicable a la ciencia. Son pocos los hombres nacidos con felices disposiciones para todo. Muchos que podrían ser una excelente especialidad, dedicándose principal o exclusivamente a un ramo, se inutilizan miserablemente aspirando a la universalidad. Son incalculables los daños que de esto resultan a la sociedad y a los individuos, pues que se consumen estérilmente muchas fuerzas que, bien aprovechadas y dirigidas, habrían podido - producir grandes bienes; Vaucanson y Watt hicieron prodigios en la mecánica, y es muy probable que se hubieran distinguido muy poco en las bellas artes y en la poesía; Lafontaine se inmortalizó con sus Fábulas, y, metido a hombre de negocios, hubiera sido de los más torpes. Sabido es que en el trato de la sociedad parecía a veces estar falto de sentido común.

No negaré que unos conocimientos presten a otros auxilio, ni las - ventajas que reporta una ciencia de las luces que le suministran otras, quizá de un orden totalmente distinto; pero repito que esto es para pocos y que la generalidad de los hombres debe dedicarse especialmente - a un ramo.

Así, en las ciencias como en las artes, lo que conviene es elegir con acierto la profesión; pero, una vez escogida, es preciso aplicarse a ella o principal o exclusivamente.

La abundancia de libros, de periodicos, de manuales, de enciclopedias convida a estudiar un poco de todo; esta abundancia indica el gran caudal de conocimientos atesorados con el concurso de los siglos y de lo que disfruta la edad presente; pero, en cambio, acarrea un mal muy grave, y es que hace perder a muchos en intensidad lo que adquieren en extensión, y a no pocos les proporciona aparentar que saben de todo cuando en realidad no saben nada.

Si la España ha de progresar de una manera real y positiva, es preciso que se acuda a remediar este abuso; que se encajonen, por decirlo así, los ingenios en sus respectivas carreras, y que sin impedir la universalidad de conocimientos, en los que de tanto sean capaces, se cuide que no falte en algunos la profundidad y en todos la suficiencia. La mayor parte de las profesiones demandan un hombre entero para ser desempeñados cual conviene; si se olvida esta verdad, las fuerzas intelectuales se consumen lastimosamente, sin producir resultado, como en una máquina mal construída se pierde gran parte del impulso por falta de buenos conductos que le dirijan y apliquen.

A quien reflexione sobre el movimiento intelectual de nuestra patria en la época presente se le ofrece de bulto la causa de esa esterilidad que nos aflige, a pesar de una actividad siempre creciente. Las fuerzas se disipan, se pierden, porque no hay dirección; los ingenios marchan a la ventura, sin pensar adonde van; los que profesan con fruto una carrera, la abandonan a la vista de otra que brinda con más ventajas, y la revolución, trastornando todos los papeles, haciendo del abogado un diplomático, del militar un político, del comerciante un hombre de gobierno, del juez un economista, de nada todo, aumenta el vértigo de las ideas y opone gravísimos obstáculos a todos los progresos". (7)

Fuerza de voluntad

"El hombre retiene siempre un gran caudal de fuerzas sin emplear, y el secreto de hacer mucho es acertar a explotarse a sí mismo. Para convencerse de esta verdad basta considerar cuanto se multiplican las fuerzas del hombre que se halla en aprieto; su entendimiento es más capaz y penetrante, su carazón más osado y emprendedor, su cuerpo más vigoroso, y esto ¿por qué? ¿Se crean acaso nuevas fuerzas?. No, ciertamente, solo se despiertan, se ponen en acción, se aplican a un objeto determinado ¿Y cómo se llega a eso? El aprieto aguijonea la voluntad y ésta despliega, por decirlo así, toda la plenitud de su poder; quiere el fin con intensidad y viveza, manda con energía a todas las facultades que trabajen por encontrar los medios a propósito y por emplearlos una vez encontrados, y el hombre se asombra de sentirse otro, de ser capaz de llevar a cabo lo que en circunstancias ordinarias le parecería del todo imposible.

Lo que sucede en extremos apurados debe enseñarnos el modo de aprovechar y multiplicar nuestras fuerzas en el curso de los negocios comunes; regularmente, para lograr un fin, lo que se necesita es voluntad, voluntad decidida, resuelta, firme, que marche a su objeto sin arredrarse por obstáculos ni fatigas. Las más de las veces no tenemos voluntad verdadera, sino veleidad; quisiéramos, más no queremos; quisiéramos, si

no fuera preciso salir de nuestra habitual pereza, arrastrar tal trabajo , superar tales obstáculos, pero no queremos alcanzar el fin a tanta costa; empleamos con flojedad nuestras facultades y desfallecemos a la mitad del camino" (8)

Desarrollo de fuerzas latentes

"Hay en el espíritu humano muchas fuerzas que permanecen en estado de latentes hasta que la ocasión las despierta y aviva; el que las posee no lo sospecha siquiera; quizá baja al sepulcro sin haber tenido conciencia de aquel precioso tesoro, sin que un rayo de luz reflejara en aquel diamante que hubiera podido embellecer la más esplendente diadema.

!Cuántas veces una escena, una lectura, una palabra, una indicación remueve el fondo del alma y hace brotar de ella inspiraciones misteriosas! Fría, endurecida, inerte ahora, y un momento después surge de ella un raudal de fuego que nadie sospechara oculto en sus entrañas. ¿Qué ha sucedido?. Se ha removido un pequeño obstáculo que impedía la comunicación con el aire libre, se ha presentado a la masa eléctrica un punto atrayente y el flúido se ha comunicado y dilatado con la celeridad del pensamiento.

El espíritu se desenvuelve con el trato, con la lectura, con los viajes, con la presencia de grandes espectáculos, no tanto por lo que recibe de fuera como por lo que descubre dentro de sí. ¿Qué le importa el haber olvidado lo visto u oído o leído si se mantiene viva la facultad que el afortunado encuentro le revelara?. El fuego prendió, arde sin extinguirse, poco importa que se haya perdido la tea.

Las facultades intelectuales y morales se excitan también como las pasiones. A veces un corazón inexperto duerme tranquilamente el sueño de la inocencia; sus pensamientos son puros como los de un ángel, sus ilusiones cándidas como el copo de nieve que cubre de blanquísima alfombra la dilatada llanura; pasó un instante, se ha corrido un velo misterioso: el mundo de la inocencia y de la calma desapareció y el horizonte se ha convertido en un mar de fuego y de borrascas. ¿Qué ha sucedido? Ha mediado una lectura, una conversación imprudente, la presencia de un objeto seductor. He aquí la historia del despertar de muchas facultades del alma. Criada para estar unida con el cuerpo con lazo incomprensible y para ponerse en relación con sus semejantes, tiene como ligadas algunas de sus facultades hasta que una impresión exterior viene a desenvolverlas.

Si supiéramos de qué disposiciones nos ha dotado el Autor de la Naturaleza, no sería difícil ponerlas en acción, ofreciéndoles el objeto que más se les adapta y que por lo mismo las excita y desarrolla; pero como al encontrarse el hombre engolfado en la carrera de la vida ya le es muchas veces imposible volver atrás, deshaciendo todo el camino que la educación y la profesión escogida o impuesta le han hecho andar, es necesario que acepte las cosas tal como son, aprovechando de lo bueno y evitando lo malo en lo que sea posible." (9)

El fin y los medios

"Sea cual fuere su carrera, su posición en la sociedad, sus talentos, inclinaciones e índole, nunca el hombre debe prescindir de emplear su razón, ya sea para prefijarse con acierto el fin, ya para echar mano de los medios más a propósito para llegar a él.

El fin ha de ser proporcionado a los medios, y éstos son las fuerzas intelectuales, morales o físicas y demás recursos de que se puede disponer. Proponerse un blanco fuera del alcance es gastar inútilmente las fuerzas, así como es desperdiciarlas, exponiéndolas a disminuirse, por falta de ejercicio, el no aspirar a lo que la razón y la experiencia dicen que se puede llegar". (10)

El talento de invención, -Carrera del genio

"Si el entendimiento es tal que pueda conducirse a sí mismo; si al examinar las obras de los grandes escritores se siente con fuerza para imitarlos y se encuentra entre ellos no como pigmeo entre gigantes, sino como entre sus iguales, entonces el método de invención le conviene de una manera particular, entonces no debe limitarse a saber los libros, es preciso que conozca las cosas; no ha de contentarse con seguir el camino trillado, sino que ha buscar veredas que le lleven mejor, más recto y, si es posible, a puntos más elevados. No admita idea sin analizar, ni proposición sin discutir, ni raciocinio sin examinar, ni regla sin comprobar; fórmese una ciencia propia, que le pertenezca como su sangre, que no sea una simple recitación de lo que ha leído, sino el fruto de lo que ha observado y pensado.

¿Qué reglas deberá tener presentes? Las que se han señalado más arriba para todo pensador. El entrar en pormenores sería inútil y tal vez imposible, que el empeño de trazar al genio una marcha fija es no menos temerario que el de sujetar las expresiones de animada fisonomía al mezquino círculo de compasados gestos. Cuando la veis abalanzarse brioso a su gigantesca carrera no le dirijáis palabras isulas, ni consejos estériles, ni reglas que no ha de observar; decidle tan sólo: 'Imagen de la divinidad, marcha a cumplir los destinos que te ha señalado el Criador; no te olvides de tu principio y de tu fin; tú levantas el vuelo y no sabes a donde vas. Alza los ojos al cielo y pregúntaselo a tu Hacedor. El te mostrará su voluntad; cúmplela fielmente, que en cumplirla están cifrados tu grandor y tu gloria.' (11).

La autoridad científica

"Los hombres capaces de alzar y llevar adelante una bandera son muy pocos, y mejor es alistarse en las filas de un general acreditado que no andar a manera de miserable guerrillero, afectando la importancia de insigne caudillo.

Diciendo esto no es mi ánimo predicar la autoridad en materias puramente científicas y literarias; en todo el decurso de la obra he da-

do bastante a entender que no adolezco de tal achaque; sólo me propongo indicar una necesidad de nuestro entendimiento, que, siendo por lo común muy flaco, ha menester un apoyo. La hiedra, entrelazándose con un árbol, se levanta a grande altura; si creciese sin arrimo yacería tendida por el suelo, pisoteada por los transeúntes. Además, que no por haber hecho esta observación se ha de cambiar el orden regular de las cosas, pues con ella más bien he consignado un hecho que ofrecido un consejo. Sí, un hecho, porque, a pesar de tanto como se blasona de independencia, es más claro que la luz del mediodía que esta independencia no existe, que gran parte de la humanidad anda guiada por algunos caudillos, y que, a su talante, la llevan por el camino de la verdad o del error.

Este es un hecho de todos los países y de todos los siglos; hecho indestructible, porque está fundado en la misma naturaleza del hombre. El débil siente la superioridad del fuerte y se humilla en su presencia; el genio no es el patrimonio del linaje humano, es un privilegio a pocos concedido; quien lo posee ejerce sobre los demás un ascendiente irresistible. Se ha observado con mucha verdad que las masas tienen una tendencia al despotismo; esto dimana de que sienten su incapacidad para dirigirse, y, naturalmente, buscan un jefe; lo que se experimenta en la guerra y la política se nota también en las ciencias. La generalidad de los que la profesan son también masas; son verdadero vulgo, que entregado a sí mismo no sabría qué hacerse; por lo mismo se arremolina, a manera de grupos populares, en torno de los que le hablan algo mejor de lo que él sabe y manifiestan conocimientos que él no posee. El entusiasmo penetra también en la plebe sabia, y lo mismo que la otra en sus asonadas, aplaude y grita: "¡Muy bien, muy bien...; tú lo entiendes mejor que nosotros; tú serás nuestro jefe ...!"" (12)

La invención.-Lo que debe hacer quien carezca del talento de invención

"Creo haber dicho lo suficiente con respecto a los métodos de enseñar y aprender; paso a tratar del método de invención.

Conocidos todos los elementos de una ciencia, y llegado el hombre a edad y posición en que puede dedicarse a estudios de mayor extensión y profundidad, está en el caso de seguir senderos menos trillados y acometer empresas más osadas. Si la naturaleza no le ha dotado del talento de invención, preciso le será contentarse por toda su vida con el método elemental, bien que tomado en mayor escala. Necesita guías, y este servicio le prestarán las obras magistrales. Mas no se crea que deba entenderse condenado a ciego servilismo y no haya de atreverse a discordar nunca de la autoridad de sus maestros; en la milicia científica y literaria no es tan severa la disciplina que no sea lícito al soldado dirigir algunas observaciones a su jefe". (13)

Necesidad de los estudios elementales

"No se crea por lo dicho que juzgue conveniente emancipar a la juventud de la enseñanza de los elementos; muy al contrario: opino que -

quien ha de aprender una ciencia, por grandes que sean las fuerzas de - que se sienta dotado, es preciso que se sujete a esta mortificación que es como el noviciado de las letras. De esto procuran muchos eximirse, apelando a artículos de diccionario que contienen lo bastante para hablar de - todo sin entender de nada; pero la razón y la experiencia manifiestan que semejante método no puede servir sino a formar lo que llamamos eruditos a la violeta.

En efecto; hay en toda ciencia y profesión un conjunto de nociones - primordiales, voces y locuciones que le son propias, las cuales no se - aprenden bien sino estudiando una obra elemental; de suerte que cuando - no mediaran otras consideraciones, la presente bastaría a demostrar los - inconvenientes de tomar otro camino. Estas nociones primordiales y esas voces y locuciones deben ser miradas con algún respeto por quien entra de nuevo en la carrera, pues, ha de suponer que no en vano han trabajado hasta aquí los que a ella se dedicaron. Si el recién venido tiene des - confianza de sus predecesores, si espera poder reformar la ciencia o - profesión y hasta variarla radicalmente, al menos ha de reflexionar que - es prudente enterarse de lo que han dicho los otros, que es temerario el empeño de crearlo todo por sí solo, y es exponerse perder mucho tiempo el no quererse aprovechar en nada de las fatigas ajenas. El maquinista - más extraordinario empieza quizá a dedicarse a su profesión en la tienda de un modesto artesano, y por grandes esperanzas que puedan fundarse - en sus brillantes disposiciones no deja por esto de aprender los nombres y el manejo de los instrumentos y enseres del trabajo. Con el tiempo ha - rá en ellos muchas variaciones, los tendrá de otra materia más adaptada, cambiará su forma y tal vez su nombre; mas por ahora es preciso que - los tome tal como los encuentra, que se ejercite con ellos hasta que la - reflexión y la experiencia le hayan demostrado los inconvenientes de que - adolecen y las mejoras de que son susceptibles.

Puede aplicarse a todas las ciencias el consejo que se da a los que quieren aprender la historia: antes de comenzar su estudio es necesario - leer un compendio. A este propósito son notables las palabras de Bossuet en la dedicatoria que precede a su Discurso sobre la historia universal. - Asienta la necesidad de estudiar la historia en compendio para evitar confusión y ahorrar fatiga, y luego añade: 'Esta manera de exponer la histo - ria universal la compararemos a la descripción de los mapas geográficos: la historia universal es el mapa general comparado con las historias parti - culares de cada país y de cada pueblo. En los mapas particulares veis - menudamente lo que es un reino o una provincia en sí misma; en los uni - versales aprendéis a fijar estas partes del mundo en su todo; en una pa - labra: veis la parte que ocupa París o la isla de Francia en el reino, la que ocupa el reino en Europa y la que Europa ocupa en el univer - so.' Pues bien: la oportuna y luminosa comparación entre el Mapamundi y los particulares se aplica a todos los ramos de conocimientos. En todos hay un conjunto de que es preciso hacerse cargo para comprender mejor las partes y no andar confuso y perdido en la manera de ordenarlas. - Aun las ideas que se adquieren por este método son casi siempre incom - pletas, a menudo inexactas y algunas veces falsas; pero todos estos in - convenientes aún no pesan tanto como los que resultan de acometer a tien - tas, sin antecedentes ni guía, el estudio de una ciencia.

Las obras elementales, se nos dirá, no son más que un esqueleto; - es verdad, pero, tal como es, ahorra muchísimo trabajo; hallándole formado ya, os será más fácil corregir sus defectos, cubrirle de nervios, músculos y carne; darle calor, movimiento y vida.

Entre los que han estudiado por principios una ciencia y los que, por decirlo así, han cogido sus nociones al vuelo en enciclopedias y diccionarios hay siempre una diferencia que no se escapa a un ojo ejercitado. Los primeros se distinguen por la precisión de ideas y propiedad de lenguaje; los otros se lucen tal vez con abundantes y selectas noticias, pero a la mejor ocasión dan un solemne tropiezo, que manifiesta su ignorante superficialidad". (14)

Genios ignorados de los demás y de sí mismos

"!Cuán pocos son los profesores dotados de esta preciosa habilidad! - Y ¿cómo es posible que los haya en el lastimoso abandono en que yacen este ramo? ¿Quién cuida de aficionar a la enseñanza a los hombres de capacidad elevada? ¿Quién procura fijarlos en esta ocupación, si se deciden alguna vez a emprenderla?. Las cátedras son miradas a lo más como un hincapié para subir más arriba; con las arduas tareas que ellas imponen se unen mil y mil de un orden diferente, y se desempeña corriendo y a maneja de distracción lo que debería absorber al hombre entero.

Así, cuando entre los jóvenes se encuentra alguno en cuya frente chispea la llama del genio, nadie la advierte, nadie se lo avisa, nadie se lo hace sentir; y, encajonado entre buenos talentos, prosigue su carrera sin que se le haya hecho experimentar el alcance de sus fuerzas. Porque es preciso saber que estas fuerzas no siempre las conoce el mismo que las posee, aun cuando sean con respecto a lo mismo que le ocupa. Podrá muy bien suceder que el fuego del genio permanezca toda la vida entre cenizas por no haber habido una mano que las sacudiera. ¿No vemos a cada paso que una ligereza extraordinaria, una singular flexibilidad de ciertos miembros, una gran fuerza muscular y otras calidades corporales están ocultas, hasta que un ensayo casual viene a revelárselas al que las posee?. Si Hércules no manejara más que un bastoncito, nunca creyera ser capaz de blandir la pesada clava." (15)

Elección de carrera. Vago significado de la palabra "talento"

"Cada cual ha de dedicarse a la profesión para la que se siente con más aptitud. Juzgo de mucha importancia esta regla y abrigo la profunda convicción de que a su olvido se debe el que no hayan adelantado mucho más las ciencias y las artes. La palabra talento expresa para algunos una capacidad absoluta, creyendo, equivocadamente, que quien está dotado de felices disposiciones para una cosa lo estará igualmente para todas. Nada más falso; un hombre puede ser sobresaliente, extraordinario, de una capacidad mostruosa para un ramo, y ser muy mediano, y hasta negado, con respecto a otros. Napoleón y Descartes son dos genios y, sin embargo, en nada se parecen. El genio de la guerra no hubiese comprendido el genio de la filosofía, y si hubiesen conversado un rato es probable que ambos habrían quedado poco satisfechos. Napoleón no le habría exceptuado entre los que con aire desdeñoso apellidaba ideólogos.

Podría escribirse una obra de los talentos comparados, manifestando las profundas diferencias que median aun entre los más extraordinarios. - Pero la experiencia de cada día nos manifiesta esta verdad de una manera palpable. Hombres oímos que discurren y obran sobre una materia con - acierto admirable, al paso que en otra se muestran muy vulgares y hasta torpes y desatentados. Pocos serán los que alcancen una capacidad igual - para todo, y tal vez pudiérase afirmar que nadie, pues la observación en - seña que hay disposiciones que se embarazan y se dañan recíprocamente. Quien tiene talento generalizador no es fácil que posea el de la exactitud - minuciosa; el poeta, que vive de inspiraciones bellas y sublimes, no se - avendrá sin trabajo con la acompasada regularidad de los estudios geomé - tricos". (16)

Instinto que nos indica la carrera que mejor se nos adapta

"El Criador, que nos distribuye a los hombres las facultades en dife - rentes grados, les comunica un instinto precioso que les muestra su desti - no; la inclinación muy duradera y constante hacia una ocupación es indicio bastante seguro de que nacimos con aptitud para ella, así como el desvío - y repugnancia, que no puede superarse con facilidad, es señal de que el - Autor de la Naturaleza no nos ha dotado de felices disposiciones para aque - llo que nos desagrade. Los alimentos que nos convienen se adaptan bien - a un paladar y olfato, no viciados por malos hábitos o alterados por enfer - medad, y el sabor y olor ingratos nos advierten cuáles son los manjares y bebidas que, por su corrupción u otras calidades, podrían dañarnos. Dios no ha tenido menos cuidado del alma que del cuerpo.

Los padres, los maestros, los directores de los establecimientos de educación y enseñanza deben fijar mucho la atención en este punto para - precaver la pérdida de un talento que, bien empleado, podría dar los más preciosos frutos, y evitar que no se le haga consumir en una tarea para la cual no ha nacido.

El mismo interesado ha de ocuparse también en este examen; el ni - ño de doce años tiene, por lo común, reflexión bastante para notar a qué se siente inclinado, qué es lo que le cuesta menos trabajo, cuáles son los estudios en que experimenta más ingenio y destreza." (17)

No todo lo hace el discurso. La inspiración

"Es un error el figurarse que los grandes pensamientos son hijos - del discurso; éste, bien empleado, sirve algún tanto para enseñar, pero - poco para inventar. Casi todo lo que el mundo admira de más feliz, gran - de y sorprendente es debido a la inspiración, a esa luz instantánea que - brilla de repente en el entendimiento del hombre, sin que él mismo sepa - de dónde le viene. Inspiración la apellido, y con mucha propiedad, porque no cabe nombre más adaptado para explicar este admirable fenómeno.

Está un matemático dando vueltas a un intrincado problema; se ha - hecho cargo de todos los datos, nada le queda que practicar de lo que -

para semejantes casos está prevenido. La resolución no se encuentra; - se han tanteado varios planteos y a nada conducen. Se han tomado al - caso diferentes cantidades por si se da en el blanco; todo es inútil. La cabeza está fatigada, la pluma descansa sobre el papel, nada escribe. La atención del calculador está como adormecida de puro fija; casi no sabe - si piensa. Cansado de forcejear por abrir una puerta tan bien cerrada, parece que ha desistido, de su empeño y que se ha sentado en el umbral aguardando si alguien abrirá por la parte de adentro.. "Ya lo veo -exclama de repente-; esto es... "Y, cual otro Arquímedes, sin saber lo que le sucede, saltaría del baño y echándose a correr gritando: "¡Lo he encontrado! ... ¡Lo he encontrado!".

Acontece a menudo que después de largas horas de meditación no - se ha podido llegar a un resultado satisfactorio; y cuando el ánimo está - distraído, ocupado en asuntos totalmente diferentes, se le presenta de im - proviso la verdad como una aparición misteriosa." (18)

La meditación

"Cuando el hombre se ocupa en comprender algún objeto muy difícil, tan lejos está de andar con la regla y compás en la mano para dirigir sus meditaciones, que las más de las veces queda absorto en la investigación, sin advertir que medita, ni aún que existe. Mira las cosas - ahora por un lado, después por otro; pronuncia interiormente el nombre de aquella que examina; da una ojeada a lo que rodea el punto principal; no se parece a quien sigue un camino trillado, como sabiendo el término a que ha de llegar, sino a quien, buscando en la tierra un tesoro cuya - existencia sospecha, pero de cuyo lugar no está seguro, anda excavando acá y acullá, sin regla fija.

Y, si bien se observa, no puede suceder de otra manera, cuando ya de antemano no se conoce la verdad que se busca. El que tiene la - la vista un pedazo de mineral cuya naturaleza conoce, cuando trate de - manifestar a otros lo que él sabe sobre la misma, se valdrá del procedimiento más sencillo y más adaptado para el efecto. Pero, si no tuviese dicho conocimiento, entonces le revolvería y miraría repetidas veces; por este o aquel indicio formaría sus conjeturas, y, al fin, echaría mano de experimentos a propósito no para manifestar que es tal, sino para descubrir cuál es." (19)

Invención y enseñanza

"De esto nace la diferencia entre el método de enseñanza y el de invención; quien enseña sabe a donde va y conoce el camino que ha de seguir, porque ya lo ha recorrido otras veces; más el que descubre, tal vez no se propone nada determinado, sino examinar lo que hay en el objeto que le ocupa; quizá se prefija un blanco, pero ignorando si es posible alcanzarlo o dudando si existe, si es más que un capricho de - su imaginación; y, en caso de estar seguro de su existencia, no conoce el sendero que a él le ha de conducir.

Por este motivo los más elevados descubrimientos se enseñan por principios muy diferentes de los que guiaron a los inventores; y el cálculo infinitesimal es debido a la geometría, y ahora se llega a sus aplicaciones geométricas por una serie de procedimientos puramente algebraicos. Así, se levanta en una cordillera de escarpadas montañas un picacho inaccesible, donde, al parecer, se divisan algunos restos de un antiguo edificio; un hombre curioso y atrevido concibe el designio de subir allá; mira, tantea, trepar por altísimos peñascos, se escurre por pasadizos impracticables, se aventura por el estrechísimo borde espantosos derrumbaderos, se a de endebles plantas y carcomidas raíces y, al fin, cubierto de sudor y jadeando de cansancio, toca a la deseada cumbre y, levantando los brazos, clama con orgullo: "¡Ya estoy arriba!" Entonces domina de una ojeada todas las vertientes de las cordilleras; lo que antes no veía sino por parte, ahora lo ve en su conjunto; mira hacia los puntos por donde había tanteado, ve la imposibilidad de subir por allí y se ríe de su ignorancia. Contempla las escabrosidades por donde acaba de atravesar, y se envanece de su temeraria osadía. Y ¿cómo será posible que por estas malezas suban los que te están mirando? Pero ved ahí un sendero muy fácil; desde abajo no se descubre, desde arriba sí. Da muchos rodeos, es verdad; se ha de tomar a larga distancia, pero es accesible hasta a los más débiles y menos atrevidos. Entonces desciende corriendo, se reúne con los demás, les dice: 'Seguidme', los conduce a la cima, sin cansancio ni peligro, y allí les hace disfrutar de la vista del monumento y de los magníficos alrededores que el picacho domina". (20)

La intuición

"Mas no se crea que las tareas del genio sean siempre tan laboriosas y pesadas. Uno de sus caracteres es la intuición, el ver sin esfuerzo lo que otros no descubrían sino con mucho trabajo, el tener a la vista el objeto inundado de luz cuando los demás están en tinieblas. Ofrecedle una idea, un hecho, que quizá para otros serán insignificantes; él descubre mil y mil circunstancias y relaciones antes desconocidas. No había más que un pequeño círculo, y al clavarse en él la mágica mirada, el círculo se agita, se dilata, va extendiéndose como la aurora al levantarse el sol. Ved: no había más que una débil ráfaga luminosa; pocos instantes después brilla el firmamento con inmensas madejas de plata y de oro; torrentes de fuego inundan la bóveda celeste del oriente al ocaso, del aquillón al sur." (21)

Doctrina de Santo Tomás de Aquino sobre las inteligencias elevadas

"Santo Tomás de Aquino desenvuelve sobre este particular una doctrina admirable. Según el santo doctor, el discurrir es señal de poco alcance del entendimiento; es una facultad que se nos ha concedido para suplir a nuestra debilidad, y así es que los ángeles entienden, más no discurren. Cuanto más elevada es una inteligencia, menos ideas tiene, porque encierra en pocas lo que las más limitadas tienen distribuido en muchas. Así, los ángeles de más alta categoría entienden por medio de pocas ideas; el número se va reduciendo a medida que las inteligencias criadas se van acercando al Criador, el cual, como ser infinito e inteli-

gencia infinita, todo lo ve en una sola idea, única, simplicísima, pero in finita: su misma esencia. ¡Cuán sublime teoría! Ella sola vale un libro; ella prueba un profundo conocimiento de los secretos del espíritu; ella nos sugiere innumerables aplicaciones con respecto al entendimiento del hombre.

En efecto; los genios superiores no se distinguen por la mucha - abundancia de las ideas, sino en que están en posesión de algunas ca_pitales, anchorosas, donde hacen caber al mundo. El ave rastrera se fatiga revoloteando y recorre mucho terreno, y no sale de la angostura y sinuosidad de los valles; el águila remonta su majestuoso vuelo, posa en la cumbre de los Alpes, y desde allí contempla las montañas, los va_lles, la corriente de los ríos, divisa vastas llanuras pobladas de ciuda-des y amenizadas con deliciosas vegas, galanas praderas, ricas y varia-das mieses.

En todas las cuestiones hay un punto de vista principal dominante; en él se coloca el genio. Allí tiene la clave, desde allí lo domina todo. Si al común de los hombres no les es posible situarse de golpe en el mismo lugar, al menos deben procurar llegar a él a fuerza de trabajo, no dudando que con esto se ahorrarán muchísimo tiempo y alcanzarán - los resultados más ventajosos. Si bien se observa, toda cuestión y has-ta toda ciencia tienen uno o pocos puntos capitales a los que se refie--ren los demás. En situándose en ellos, todo se presenta sencillo y llano; de otra suerte, no se ven más que detalles y nunca el conjunto. El en- tendimiento humano, ya de suyo tan débil, ha menester que se le mues-tren los objetos tan simplificados como sea dable; y , por lo mismo, es de la mayor importancia desembarazarlos de follaje inútil, y que, además, cuando sea preciso cargarle con muchas atenciones simultáneas, se las distribuya de suerte que queden reducidas a pocas clases, y cada una - de éstas vinculadas en un punto . Así se aprende con más facilidad, se percibe con lucidez y exactitud y se auxilia poderosamente la memoria." (22)

Necesidad del trabajo

"De las doctrinas de este capítulo sobre la inspiración y la intui-ción, ¿podemos inferir la conveniencia de abandonar el discurso, y has-ta el trabajo, y de entregarnos a una especie de quietismo intelectual? No , ciertamente. Para el desarrollo de toda facultad hay una condi-ción indispensable: el ejercicio. En lo intelectual, como en lo físico, el órgano que no funcione se adormece, pierde de su vida; el miembro - que no se mueve se paraliza. Aún los genios más privilegiados no lle-gan a adquirir su fuerza hercúlea sino después de largos trabajos. La inspiración no descende sobre el perezoso; no existe cuando no hier-ven en el espíritu ideas y sentimientos fecundantes. La intuición, el ver del entendimiento, no se adquiere sino con un hábito engendrado por el mucho mirar. La ojeada rápida, segura y delicada de un gran pintor - no se debe sólo a la Naturaleza, sino también a la dilatada contempla-ción y observación de los buenos modelos; y la magia de la música no

se desenvolvería en la organización más armónica, sujeta únicamente a oír sonidos ásperos y destemplados." (23).

Variedad de ingenios

"El buen pensador procura ver en los objetos todo lo que hay , pero no más de lo que hay. Ciertos hombres tienen el talento de ver - mucho en todo; pero les cabe la desgracia de ver todo lo que no hay, y nada de lo que hay. Una noticia, una ocurrencia cualquiera, les suministra abundante materia para discurrir con profusión, formando, como suele decirse, castillos en el aire. Estos suelen ser grandes proyectistas y charlatanes.

Otros adolecen del defecto contrario: ven bien, pero poco; el objeto no se les ofrece sino por un lado; si éste desaparece, ya no ven nada. Estos se inclinan a ser senetenciosos y aferrados en sus temas. Se parecen a los que no han salido nunca de su país: fuera del horizonte a que están acostumbrados, se imaginan que no hay más mundo.

Un entendimiento claro, capaz y exacto, abarca el objeto entero ; lo mira por todos sus lados, en todas sus relaciones con lo que le rodea. La conversación y los escritos de estos hombres privilegiados se distinguen por su claridad, precisión y exactitud. En cada palabra encontráis una idea, y esta idea veis que corresponde a la realidad de las cosas. Os ilustran, os convencen, os dejan plenamente satisfecho; decís con entero asentimiento: 'Sí, es verdad, tiene razón.' Para seguirlos en sus discursos no necesitáis esforzaros; parece que andáis por un camino llano, y que el que habla sólo se ocupa de haceros notar, con oportunidad, los objetos que encontráis a vuestro paso. Si explican una materia difícil y abstrusa, también os ahorran mucho tiempo y fatiga. El sendero es tenebroso, porque está en las entrañas de la tierra; pero os precede un guía muy práctico , llevando en la mano una antorcha que resplandece con vivísima luz." (24)

La perfección de las profesiones depende de la perfección con que se conocen los objetos de ellas.

"El perfecto conocimiento de las cosas en el orden científico forma los verdaderos sabios; en el orden práctico, para el arreglo de la conducta de los asuntos de la vida, forma los prudentes; en el manejo de los negocios del Estado, forma los grandes políticos; y en todas las profesiones es cada cual más o menos aventajado, a proporción del mayor o menor conocimiento de los objetos que trata o maneja. Pero este conocimiento ha de ser práctico, ha de abrazar también los pormenores de la ejecución, que son pequeñas verdades, por decirlo así, de las cuales no se puede prescindir, si se quiere lograr el objeto. Estas pequeñas verdades son muchas en todas las profesiones; bastando para convencerse de ello de oír a los que se ocupan aun en los oficios más sencillos. ¿Cuál será, pues, el mejor agricultor? El que mejor conozca las calidades de los terrenos, climas, simientes y plantas; el que -

sepa cuáles son los mejores métodos e instrumentos de labranza y que mejor acierte en la oportunidad de emplearlos; en una palabra: el que conozca los medios más a propósito para hacer que la tierra produzca, con poco coste, mucho, pronto y bueno. El mejor agricultor será, pues el que conozca más verdades relativas a la práctica de su profesión. - ¿Cuál es el mejor carpintero?. El que mejor conoce la naturaleza y calidades de las maderas, el modo particular de trabajarlas y el arte de disponerlas del modo más adaptado al uso a que se destinan. Es decir, que el mejor carpintero será aquel que sabe más verdades sobre su arte. ¿Cuál será el mejor comerciante?. El que mejor conozca los géneros de su tráfico, los puntos de donde es más ventajoso traerlos, los medios más a propósito para conducirlos sin deterioro, con presteza y baratura, los mercados más convenientes para expenderlos con celeridad y ganancia; es decir, aquel que posea más verdades sobre los objetos de comercio, el que conozca más a fondo la realidad de las co--sas en que se ocupa." (25).

A todos interesa el pensar bien

"Echase, de ver pues, que el arte de pensar bien no interesa - solamente a los filósofos, sino también a las gentes más sencillas. El entendimiento es un don precioso que nos ha otorgado el Creador, es la luz que se nos ha dado para guiarnos en nuestras acciones; y claro es que uno de los primeros cuidados que debe ocupar al hombre - es tener bien arreglada esta luz. Si ella falta, nos quedamos a oscu--ras, nadamos a tientas, y por este motivo es necesario no dejarla que se apague. No debemos tener el entendimiento en inacción, con peligro de que se ponga obtuso y estúpido, y, por otra parte, cuando nos proponemos ejercitarle y avivarle, conviene que su luz sea buena para que no nos deslumbre, bien dirigida para que no nos extravíe." (26).

Cómo debe enseñarse a pensar bien

"El arte de pensar bien no se aprende tanto con reglas como - con modelos. A los que se empeñan en enseñarlo a fuerza de precep--tos y de observaciones analíticas se los podría comparar con quien emplease un método semejante para enseñar a los niños a hablar o andar. No por esto condeno todas las reglas; pero sí sostengo que deben darse con más parsimonia, con menos pretensiones filosóficas y, sobre fodo, de una manera sencilla, práctica: al lado de la regla, el ejemplo. Un niño pronuncia mal ciertas palabras; para corregirle, ¿qué hacen sus padres o maestros?. Las pronuncian ellos bien y hacen que ense--guida las pronuncie el niño: 'Escucha bien como yo lo digo; - - , a ver, ahora tú; mira, no pongas los labios de esta manera, no ha--gas tanto esfuerzo con la lengua", y otras cosas por este tenor. He - aquí el precepto al lado del ejemplo, la regla y el modo de practicarla". (27)

Necesidad de la atención

"La atención es la aplicación de la mente a un objeto. El primer medio para pensar bien es atender. La segunda no corta si no es aplicada al árbol; la hoz no siega si no es aplicada al tallo. Algunas veces se le ofrecen los objetos al espíritu sin que atienda; como sucede ver sin mirar y oír sin escuchar; pero el conocimiento que de esta suerte se adquiere es siempre ligero, superficial, a menudo inexacto o totalmente errado. Sin la atención estamos distraídos, nuestro espíritu se halla, por decirlo así, en otras partes, y por lo mismo no ve aquello que se le muestra. Es de la mayor importancia adquirir un hábito de atender a lo que se estudia o se hace, porque, si bien se observa, lo que nos falta a menudo no es la capacidad para entender lo que vemos, leemos u oímos, sino la aplicación del ánimo a aquello de que se trata.

Se nos refiere un suceso, pero escuchamos la narración con atención floja, intercalando mil observaciones y preguntas, manoseando o mirando objetos que nos distraen; de lo que resulta que se nos escapan circunstancias interesantes, que se nos pasan por alto cosas esenciales, y que al tratar de contarlo a otros o de meditarlo nosotros mismos para formar juicio, se nos presenta desfigurado, incompleto, y así caemos en errores que no proceden de falta de capacidad sino de no haber prestado al narrador la atención debida." (28)

Ventajas de la atención e inconvenientes de su falta

"Un espíritu atento multiplica sus fuerzas de una manera increíble; aprovecha el tiempo atesorando siempre caudal de ideas; las percibe con más claridad y exactitud, y, finalmente, las recuerda con más facilidad, a causa de que con la continua atención éstas se van colocando naturalmente en la cabeza de una manera ordenada

Los que no atienden sino flojamente, pasean su entendimiento por distintos lugares a un mismo tiempo; aquí, reciben una impresión; allí, otra muy diferente; acumulan cien cosas inconexas que, lejos de ayudarse mutuamente para la aclaración y retención, se confunden, se embrollan y se borran unas a otras. No hay lectura, no hay conversación, no hay espectáculo, por insignificantes que parezcan, que no nos puedan instruir en algo. Con la atención notamos las preciosidades y las recogemos; con la distracción dejamos, quizá, caer al suelo el oro y las perlas como cosa baladí." (29)

Cómo debe ser la atención. Atolondrados y ensimismados

"Creerán algunos que semejante atención fatiga mucho, pero se equivocan. Cuando hablo de atención no me refiero a aquella fijeza de espíritu con que éste se clava, por decirlo así, sobre los objetos, sino de una aplicación suave y reposada que permite hacerse cargo de cada cosa, dejándonos, empero, con la agilidad necesaria para pasar sin esfuerzo de unas ocupaciones a otras. Esta atención no es incompatible ni con la misma diversión y recreo, pues es claro que el esparcimiento del ánimo no consiste en no pensar, sino en no ocuparse de co

sas trabajosas y en entregarse a otras más llanas y ligeras. El sabio que interrumpe sus estudios profundos saliendo a solazarse un rato con la amenidad de la campiña, no se fatiga, antes se distrae cuando atiende al estado de las mieses, a las faenas de los labradores, al murmullo de los arroyos o al canto de las aves.

Tan lejos estoy de considerar la atención como abstracción severa y continuada, que, muy al contrario, cuento en el número de los distraídos no sólo a los atolondrados, sino también a los ensimismados. Aquellos se derraman por la parte de afuera; éstos divagan por las tenebrosas regiones de adentro; unos y otros carecen de la conveniente atención, que es la que se emplea en aquello de que se trata.

El hombre atento posee la ventaja de ser más urbano y cortés, porque el amor propio de los demás se siente lastimado si notan que no atendemos a lo que ellos dicen. Es bien notable que la urbanidad o su falta se apelliden también atención o desatención". (30).

Las interrupciones

"Además son pocos los casos, aún en los estudios serios, que requieren atención tan profunda que no pueda interrumpirse sin grave daño. Ciertas personas se quejan amargamente si una visita a deshora o un ruido inesperado les cortan, como suele decirse, el hilo del discurso; esas cabezas se parecen a los daguerrotipos, en los cuales el menor movimiento del objeto o la interposición de otro extraño bastan para echar a perder el retrato o paisaje. En algunos será tal vez un defecto natural; en otras, una afectación vanidosa por hacerse pensador, y en no pocas, falta de hábito de concentrarse. Como quiera, es preciso acostumbrarse a tener la atención fuerte y flexible a un mismo tiempo y procurar que la formación de nuestros conceptos no se asemeje a la de los cuadros daguerrotipados, sino de los comunes; si el pintor es interrumpido suspende sus tareas, y al volver a proseguirlas no encuentra malbaratada su obra; si un cuerpo le hace importuna sombra, en removiendolo lo deja remediado" (31).

Firmeza de voluntad

"La firmeza de voluntad es el secreto de llevar a cabo las empresas arduas: con esta firmeza comenzamos por dominarnos a nosotros mismos; primera condición para dominar los negocios. Todos experimentamos que en nosotros hay dos hombres: uno inteligente, activo, de pensamientos elevados, de deseos nobles, conformes a la razón, de proyectos arduos y grandiosos; otro torpe, soñoliento, de miras mezquinas, que se arrastra por el polvo cual inundo reptil, que suda de angustia al pensar que se le hace preciso levantar la cabeza del suelo. Para el segundo no hay recuerdo de ayer, ni la previsión de mañana; no hay más que lo presente, el goce de ahora, lo demás no existe; para el primero hay la enseñanza de lo pasado y la vista del porvenir; hay otros intereses que los del momento, hay una

vida demasiado anchurosa para limitarla a lo que afecta en este instante; para el segundo el hombre es un ser que siente y goza; para el primero el hombre es una criatura racional, a imagen y semejanza de Dios, que se levanta con generosa altivez hacia el firmamento, que conoce toda su dignidad, que se penetra de la nobleza de su origen y destino, que alza su pensamiento sobre la región de las sensaciones, que prefiere al goce el deber.

Para todo adelanto sólido y estable conviene desarrollar al hombre noble y sujetar y dirigir al innoble con la firmeza de la voluntad. Quién se ha dominado a sí mismo domina fácilmente el negocio y a los demás que en él toman parte. Porque es cierto que una voluntad firme y constante, ya por sí sola y prescindiendo de las otras cualidades de quien la posea, ejerce poderoso ascendiente sobre los ánimos y los sojuzga y avasalla.

Para lograr esta firmeza de voluntad y precaverse contra la inconstancia conviene formarse convicciones fijas, prescribirse un sistema de conducta, no obrar al caso. Es cierto que la variedad de acontecimientos y circunstancias y la escasez de nuestra previsión nos obliga con frecuencia a modificar los planes concebidos; pero esto no impide que podamos formarlos, no autoriza para entregarse ciegamente al curso de las cosas y marchar a la aventura. ¿Para qué se nos ha dado la razón sino para valernos de ella y emplearla como guía en nuestras acciones?

Téngase por cierto que quién recuerde estas observaciones, quien proceda con sistema, quien obre con premeditado designio llevará siempre notable ventaja sobre los que se conduzcan de otra manera; si son sus auxiliares, naturalmente se los hallará puestos bajo sus órdenes y se verá constituido su caudillo, sin que ellos lo piensen ni él propio lo pretenda; si son sus adversarios o enemigos, los desbatará, aún contando con menos recursos.

Conciencia tranquila, designio premeditado, voluntad firme: he aquí las condiciones para llevar a cabo las empresas. Esto exige sacrificios, es verdad; esto demanda que el hombre se venza a sí mismo, es cierto; esto supone mucho trabajo interior, no cabe duda; pero en lo intelectual, como en lo moral, como en lo físico; en lo temporal, como en lo eterno, está ordenado que no alcanza la corona quien no arrostra la lucha" (32).

Firmeza, energía, ímpetu

"Voluntad firme no es lo mismo que voluntad enérgica y mucho menos que voluntad impetuosa. Estas tres cualidades son muy diversas, no siempre se hallan reunidas, y no es raro que se excluyan recíprocamente. El ímpetu es producido por un acceso de pasión, es el movimiento de la voluntad arrastrada por la pasión, es casi la pasión misma. Para la energía no basta un acceso momentáneo; es necesaria una pasión fuerte, pero sostenida por algún tiempo. En el ímpetu hay explosión, el tiro sale, más el proyectil cae a poca distancia; en

la energía hay explosión también, quizá no tan ruidosa; pero, en cambio, el proyectil silba gran trecho por los aires y alcanza un blanco muy distante. La firmeza no requiere ni uno ni otro, admite también pasión, frecuentemente la necesita; pero es una pasión constante, con dirección fija, sometida a regularidad. El ímpetu o destruye en un momento todos los obstáculos o se quebranta; la energía sostiene algo más la lucha, pero se quebranta también; la firmeza los remueve si puede, cuando no los salva da un rodeo y si ni uno ni otro le es posible se para y espera.

Mas no debe creerse que esta firmeza no pueda tener en ciertos casos energía, ímpetu irresistible; después de esperar mucho también se impacienta, y una resolución extrema es tanto más temible cuanto es más premeditada, más calculada. Estos hombres en apariencia fríos, pero que en realidad abrigan un fuego concentrado y comprimido, son formidables cuando llega el momento fatal y dicen "ahora" ... Entonces clavan en el objeto su mirada encendida y se lanzan a él rápidos como el rayo, certeros como una flecha.

Las fuerzas morales son como las físicas; necesitan ser economizadas; los que a cada paso las prodigan las pierden; los que las reservan con prudente economía las tienen mayores en el momento oportuno. No son las voluntades más firmes las que chocan continuamente con todo; por el contrario, los muy impetuosos ceden cuando se les resiste, atacan cuando se cede. Los hombres de voluntad más firme no suelen serlo para las cosas pequeñas; las miran con lástima, no las consideran dignas de un combate. Así, en el trato común son condescendientes, flexibles, desisten con facilidad, se prestan a lo que se quiere. Pero llegada la ocasión, sea por presentar un negocio grande en que convenga desplegar las fuerzas, sea porque alguno de los pequeños haya sido llevado a un extremo tal en que no se pueda condescender más y sea necesario decir basta, entonces no es más impetuoso el león si trata de atacar; no es más firme la roca si se trata de resistir.

Esa fuerza de voluntad, que da valor en el combate y fortaleza en el sufrimiento, que triunfa de todas las resistencias, que no retrocede por ningún obstáculo, que no se desalienta con el mal éxito ni se quebranta con los choques más rudos; esa voluntad, que, según la oportunidad del momento, es fuego abrasador o frialdad aterradora; que, según conviene, pinta en el rostro formidable tempestad o una serenidad aterradora o una serenidad todavía más formidable; esa gran fuerza de voluntad, que es hoy lo que era ayer, que será mañana lo que es hoy; esa gran fuerza de voluntad, sin la que no es posible llevar a cabo arduas empresas que exijan dilatado tiempo, que es uno de los caracteres distintivos de los hombres que más se han señalado en los fastos de la humanidad, de los hombres que viven en los monumentos que han levantado o en las instituciones que han establecido, en las revoluciones que han hecho o en los diques con que las han contenido; esa gran fuerza de voluntad que poseían los grandes conquistadores, los jefes de sectas, los descubridores de nuevos mundos, los inventores que consumieron su vida en busca de su invento, los políticos que con mano de hierro amoldaron la sociedad a una nueva forma, imprimiéndola un sello que después de largos siglos no se ha cerrado aún; ... esa fuerza de vo-

luntad, repito, necesita dos condiciones, o más bien resulta de la acción combinada de dos causas: una idea y un sentimiento. Una idea clara, viva, poderosa, que absorba el entendimiento, ocupándole todo, llenándole todo. Un sentimiento fuerte, enérgico, dueño exclusivo del corazón y completamente subordinado a la idea. Si alguna de estas circunstancias falta, la voluntad flaquea, vacila.

Cuando la idea no tiene en su apoyo el sentimiento, la voluntad es floja; cuando el sentimiento no tiene en su apoyo la idea, la voluntad vacila, es inconstante. La idea es la luz que señala el camino; es más: es el punto luminoso que fascina, que atrae, que arrastra; el sentimiento es el impulso, es la fuerza que mueve, que lanza.

Cuando la idea no es viva, la atracción disminuye, la incertidumbre comienza; la voluntad anda mal segura; cuando la idea se deja ofuscar o reemplazar por otras, la voluntad muda de objetos, es voluble, y cuando el sentimiento no es bastante poderoso, cuando no está en proporción con la idea, el entendimiento la contempla con placer, con amor, quizá con entusiasmo, pero el alma no se halla con fuerzas para tanto; el vuelo no puede llegar más allá; la voluntad no intenta nada y si intenta se desanima y desfallece.

Para los usos comunes de la vida no se necesitan estas cualidades en grado tan eminente; pero el poseerlas del modo que se adapte al talento, índole y posición del individuo es siempre muy útil y en algunos casos necesario. De esto dependen en gran parte las ventajas que unos llevan a otros en la buena dirección y acertado manejo de los asuntos, pudiendo asegurarse que quien, esté enteramente falto de dichas cualidades será hombre de poco valer, incapaz de llevar a cabo ningún negocio importante. Para las grandes cosas es necesaria una gran fuerza, para las pequeñas basta pequeña; pero todas han menester alguna. La diferencia está en la intensidad y en los objetos, más no en la naturaleza de las facultades ni de su desarrollo. El hombre grande como el vulgar, se dirigen por el pensamiento y se mueven por la voluntad y las pasiones. En ambos la fijeza de la idea y la fuerza del sentimiento son los principios que dan a la voluntad energía y firmeza. Las piedrezuelas que arrebatan el viento están sometidas a las mismas leyes que la masa de un planeta" (33).

Conclusión. El hombre total

"No todas las cosas se han de mirar de la misma manera, sino del modo que cada una de ellas se ve mejor. Al hombre le han sido dadas muchas facultades. Ninguna es inútil. Ninguna es intrínsecamente mala. La esterilidad o la malicia les vienen de nosotros, que las empleamos mal. Una buena lógica debiera comprender al hombre entero, porque la verdad está en relación con todas las facultades del hombre. Cuidar de la una y no de la otra es a veces esterilizar la segunda y malograr la primera. El hombre es un mundo pequeño, sus facultades son muchas y muy diversas; necesita armonía, y no hay armonía sin atinada combinación; y no hay atinada combinación si cada cosa no está en su lugar, si no ejerce sus funciones o las suspende

en el tiempo oportuno. Cuando el hombre deja sin acción alguna de sus facultades es un instrumento al que le faltan cuerdas; cuando las emplea mal es un instrumento destemplado. La razón es fría, pero ve claro ; darle calor y no ofuscar su claridad; las pasiones son ciegas, pero dan fuerza; darles dirección y aprovecharse de su fuerza. El entendimiento sometido a la verdad, la voluntad sometida a la moral, las pasiones sometidas al entendimiento y a la voluntad, y todo ilustrado, dirigido, elevado por la religión: he aquí el hombre completo, el hombre por excelencia. En él la razón da luz, la imaginación pinta, el corazón vivifica, la religión diviniza" (34).

- - - - -

EL CRITERIO: (1) Cap.xix- El entendimiento, el corazón y la imaginación. (2). Cap. xi-xxii- El entendimiento práctico.- (3)Cap xxvii xxviii - Id.- (4). Cap.xxix Id.- (5) Cap.xlii , Id.- (6) Cap.lvi,Id.- (7) Cap.lvi,Id.- (8) Cap.lvii , Id.- (9) Cap.xxii , Id.- (10) Cap. xxiii, Id.- (11) Cap.xviii .-La invención.- (12) Cap.iv ,ii , Id.- (13) Cap.i , Id.- (14)xvii.-La enseñanza.- (15) Cap.iv, ii, Id.- (16) Cap.iii , - Elección de carrera.- (17) Cap.i,ii, Id.- (18) Cap.xvi.-No todo lo hace el discurso.- (19). Cap.i,ii, Id.- (20) Cap.iii, Id.- (21)iv , Id.- (22)vii, Id.- (23) Cap.viii Id.- (24). Cap.i .-Consideraciones preliminares.- (25) Cap.iii,iv , Id.- (26) Cap.v , Id.- (27) Cap.vi , Id.- (28) Cap.ii .-La atención.- (29) Cap.i,ii, Id.- (30) Cap.iii, Id.- (31) Cap.iv , Id.- (32) Cap.xxii.-El entendimiento práctico.- (33) Cap. lviii, xx, lix, Id.- (34) Cap.lx , Id.-

- - - - -

B A L M E S

=====

Jaime Balmes Urpiá, phro., nació en Vich el 28 de agosto de - 1810 y murió en la misma ciudad el 9 de julio de 1848. Fue el filósofo español más importante del siglo XIX. Su libro EL CRITERIO, traducido a numerosos idiomas, es el más popular, y en muchos sentidos es un precedente de la Psicología positivista y de la Orientación profesional. Fue también un periodista famoso, atento a la realidad de su - tiempo; junto con Larra -otro gran nombre del siglo pasado- de los pocos que consiguieron vivir exclusivamente de la pluma. De los textos seleccionados se deducen su formación y sus múltiples intereses, pues vemos que, a veces, sus ejemplos recuerdan una formación literaria - del siglo XVIII -poesía bucólica o del campo- otras, ya del XIX -división del trabajo, mentalidad industrial, Romanticismo-, y en cuanto a observación de temperamentos y posibilidades anímicas, como hemos dicho: más arriba, se adelanta a la Psicología científica, que tan alto - desarrollo había de tener en la segunda mitad del siglo XIX. En definitiva, se trata de un personaje contemporáneo, a pesar del estamento - al cual perteneció. (1)

- - - - -

- (1).- El mérito de Jaime Balmes destaca más si comparamos lo que hizo en la primera mitad del siglo XIX con las amarguras que cuenta Federico Sopeña, referentes a los años centrales de - nuestro siglo XX en su librito DEFENSA DE UNA GENERACION, Taurus. Madrid. 1970.-

"Yo no busco, encuentro"

Picasso, n. 1881.

"Yo soy como un escultor que ve una cosa e intenta acercarse a ella. La película es un misterio. Escrita sobre el papel, antes del rodaje muere, y luego renace en el estudio poco a poco, difícilmente y - por relámpagos; yo creo en la improvisación. Valéry no decía que iba a ponerse a trabajar; decía voy a sorprenderme. Esto es exactamente lo que yo deseo cada día: darme sorpresas a mí mismo, encontrar algo nuevo, apoderarme, dentro del cuadro previsto, de lo que se me ofrezca".

Rober Bresson, n. 1907.

"Escuchas tú lo nuevo, Señor,
retumbar y temblar.
Vienen los anunciadores
que lo exaltan.

Verdad es que ningún oído está salvo
en el estrépito penetrante,
empero lo mecánico
quiere ahora ser loado.

Mira la máquina
cómo se vuelve y venga
y nos deforma y debilita.

Aunque ella tiene de nosotros su fuerza
que, sin pasión
acciona y sirve".

Rainer María Rilke, 1875-1927,

"SONETOS A ORFEO", 1922.

ANTROPOLOGIA

Tradicionalmente se ha dicho, siguiendo a Aristóteles, que el hombre es un animal racional. Aristóteles dijo, exactamente, "zoón politikon", animal político-(o). Esto nos parece una amputación, porque, sólo con los instintos -animal-, o con la Razón -racional-, no llegamos a delimitar claramente qué es el hombre; el hombre, centrado en lo racional, a lo que, en definitiva, todo va referido -la "diferencia específica"-, forma parte también de la especie animal, pero también de lo -"angélico", una especie "sobreconsciente" -la Intuición-. Por tanto, sería más aproximado decir que el hombre es un animal racional angélico. (1).

ANTROPOLOGIA Y ARTE

Toda obra humana supone una concepción antropológica determinada; mejor dicho, todo lo que "toca" el hombre transforma, manipula, queda en cierta forma "espiritualizado", humanizado; se convierte en "historia humana" -valga la redundancia- así, la "superestructura" refleja la situación de la (base", (2), trátase de Economía, Derecho, Organización política o bien de Filosofía y de Arte. Cuando la democracia griega-épocas de Pericles, los Sofistas y Furípides- aceptaba la realidad de hombres libres y esclavos, admitía dos antropologías -algo así como la versión, en el reino de lo humano, de los reinos de la "libertad" y de la "necesidad"- (3) distintas; lo mismo ocurre con el Arte, pongamos por casos si en la "Historia" del mismo caben obras como el PARTENON y la PEDRERA -de Gaudí- eso ya nos indica que hay dos épocas distintas, la primera "idealista" y la segunda "naturalista" (4): la primera concibe la "morada de los dioses" según una escala humana "idealizada" (5) y la segunda la morada de los hombres -un edificio de viviendas en el Ensanche de Barcelona- (6), a un nivel biológico y geológico, próximo a lo instintivo (7). Por eso -es lo que queríamos demostrar- toda obra de Arte, y toda obra humana, suponen una previa Antropología: la Teoría del Arte y de la Arquitectura deben empezar por una Teoría de Antropología artística.(8)

COMPRESION TRINITARIA DEL HOMBRE: LOS TRES CUERPOS

Distinguimos en el hombre tres cuerpos, funcionalmente relacionados(9):

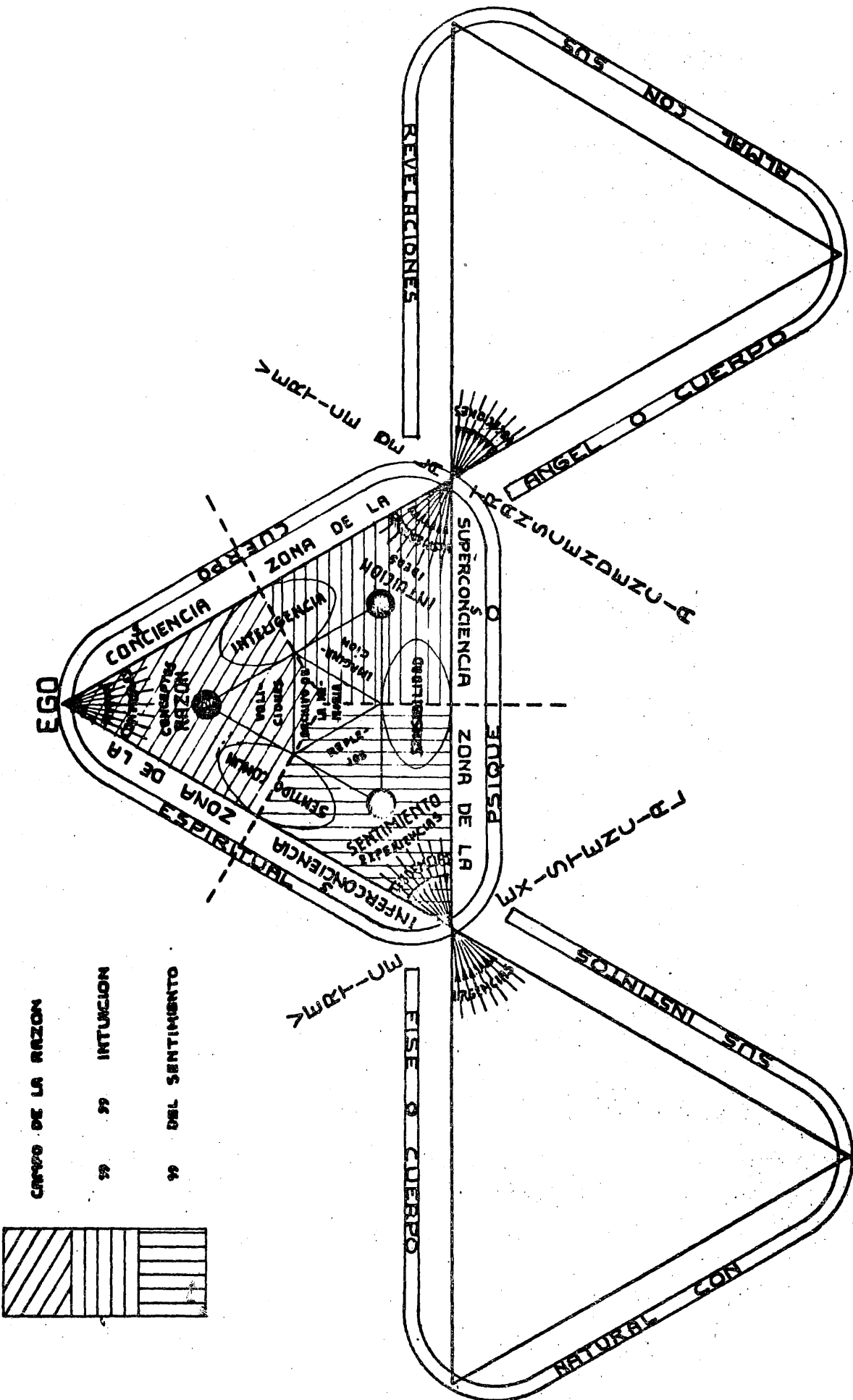
- (1) La FISE o Cuerpo físico
- (2) La PSIQUE o Cuerpo psíquico
- (3) El ALMA o Cuerpo almal (10)

La FISE: Comprende el aspecto animal del hombre (11)} se manifiesta por sus instintos, cuyo cumplimiento aparece siempre como "urgencia" (12). La confluencia del Cuerpo físico con el Cuerpo psíquico da lugar a los sentimientos -elaboraciones o captaciones por -

medio de los sentidos-; los sentimientos los podemos definir como "ins^untos racionalizados", y su manifestación no ya como urgencias sino - como "tendencias", inclinaciones, pero no determinaciones, pues al in^ugresar en el campo de la Razón, entran también en el campo de la - Libertad: por eso, porque en los sentimientos interviene el Espíritu, - podemos hablar con fundamento de "buenos y malos sentimientos", y - en cambio no es correcto hablar de "malos instintos" inscritos en el campo de la Necesidad (13). No sólo el hombre tiene sentimientos, si- no también los animales, p. ej. los perros, de los que conocemos - ejemplos de fidelidad a sus dueños, que ya quisieran para sí muchos - seres humanos. Los sentidos por medio de los sentimientos permiten tener experiencia -del latín experientia, hábito adquirido con el ejerci^ucio de los sentidos-, la cual pasa a la Memoria, donde queda "archi^uvada". Las experiencias repetidas se transforman en hábitos -del la^utín habitus, habere, haber o tener- que se definen como costumbre - adquirida con la repetición de actos de la misma especie. (14). Tam- bién los animales tienen hábitos, puesto que también ellos tienen expe- riencia. El punto de confluencia de lo instintivo con lo espiritual, del Cuerpo Físico con el Cuerpo Psíquico, es la EXISTENCIA (15); es lo que llamamos el Vértice Existencial.

La PSIQUE: Comprende el aspecto espiritual del ser humano - (16); es la parte central del hombre, con la Razón -lo distinto hu- mano- los Sentimientos y las Intuiciones, los cuales, al combinarse , dan lugar a otras tres actividades espirituales, el Sentido Común, la Sensibilidad y la Inteligencia. Los Sentimientos -del latín sentire, sen^utir, del que deriva sentido- son un producto de los sentidos, los cua^ules al dividirse en externos e internos nos permiten conocer sensible- mente lo que nos rodea o bien a nosotros mismos -acción y efectos de sentir o sentirse-. Los Sentimientos, a la inversa de los Instintos, que se presentan con una urgencia imperiosa, se manifiestan como Ten^udencias, inclinaciones: es la consecuencia de pertenecer al Espíritu - -reino de la Libertad- en lugar de pertenecer a la Fise -reino de la Necesidad, de engranaje más mecánico, inerte, determinado-. Por medio de los sentidos el ser humano tiene Experiencias -del latín - experientia, práctica y hábito de algo+. Los Sentimientos son el aspec^uto o parte de la Psique que tiene una relación directa con la Fise, o dicho de otra forma, la parte del Espíritu más material, más próxima a los animales. El pensamiento del filósofo alemán Martín Heidegger - está muy vinculado a esta zona de la Psique, considerada más básica que la Razón, que tradicionalmente, y de manera especial desde Des- cartes, filósofo francés, ha ocupado el lugar más importante; también Freud, sabio austriaco fundador del Psicoanálisis, está muy vinculado a esta zona: en términos generales podemos decir que la Psicología - moderno, toda ella de neta raigambre materialista, considera que toda la vida psíquica procede del sentimiento, en el doble sentido de expe- riencia y afección. Para nosotros no constituye más que una forma - de vida importante, pero inferior, situándose por encima de ella la - Razón y la Intuición en su escalón más alto.

Los Sentidos externos nos dan una imagen, una réplica sensible, de lo que nos rodea; para entenderlo bien, algo así como la imagen reflejada en un espejo, a este proceso le llamamos, en cuanto producto, Reflejos. Estas imágenes no se limitan a pasar, sino que permanecen en la Memoria, donde quedan "archivadas".



La parte del Espíritu que está más relacionada con la Fise queda limitada por un aspecto de la Memoria, por otro de la Sensibilidad y por otro del Sentido Común, o sea con la parte más sensible o sensitiva de la Memoria, el Sentido Común y la Sensibilidad.

La Experiencia repetida engendra el Hábito, y el hombre es un animal de Hábitos; sin los Hábitos, que representan una continuidad, no sería posible ni la Cultura ni tampoco ninguna actividad coherente o profesión humana. No es preciso decir que sin los Hábitos tampoco sería posible ni tendría sentido ninguna actividad edificatoria en su sentido de perdurabilidad.

Ahora bien, es preciso reconocer que esto no es más que el punto de partida -uno de los puntos de partida- de la actividad espiritual, la que hace relación con la exterioridad.

El centro del sujeto humano lo ocupa el YO, algo así como la plomada, el punto donde el sujeto "se aploma", el equilibrio. Su manifestación más clara, con la cual tradicionalmente casi se ha confundido el Espíritu, es la Razón (17), que, de acuerdo con "el Principio de No Contradicción", fabrica conceptos -del latín "conceptus", derivado de "concipere", concebir-, los cuales son susceptibles de desarrollo por medio de la Definición -del latín "definitio", señalar los límites o confines de algo o alguien-. El YO o EGO ejerce un control diversificado sobre el conjunto de la Persona en sus tres actividades de Sentir, Razonar e Intuir. Todos los razonamientos son un acto de Voluntad. Los Conceptos, como razones queridas, Voliciones, pasan al "archivo de la Memoria", junto con los Reflejeros. Los límites de la Razón dentro del Espíritu son por una parte el Sentido Común -y es precisamente lo "común", lo racional- y por otra la Inteligencia -Intuición más Razón-, penetrando también en la Memoria.

De los tres motores del Espíritu, Experiencia, Razón e Intuición sólo nos queda por hablar del tercero. Por la Intuición -del latín "intuitio", derivada de "intuere", visión clara y distinta, de una vez como si estuviera presente- el Espíritu capta de golpe lo que se le presenta sin necesidad del rodeo trabajoso de la Razón, y tampoco sin el concurso de los Sentidos; el contenido de las intuiciones lo constituyen las Ideas, las cuales son inspiradas, o corresponden a Inspiración -del latín "inspiratio", derivado de "inspirare", atraer el aire a los pulmones en sentido fisiológico, dilatando para ello la cavidad torácica, y en sentido figurado, punto en que el Espíritu atrae hacia sí, dilatándose, olvidándose de la Razón y del Sentimiento, elevándose por encima de ellos, las Ideas, que los griegos, con el nombre de las nueve Musas consideraban de carácter divino, a fin de fecundar la Imaginación -acción y efectos de producir imágenes- en el acto de la creación-"sacar algo de la nada"- artística. Si en la Razón el Espíritu "se aploma", alcanza su centralidad humana a la cual todo va referido, y en el Sentimiento se comunica con la Fise, por medio de la Intuición se trasciende a sí mismo, comunicando con el Angel o Cuerpo Angélico. El punto de unión entre la Psique y el Alma o Angel, se llama Vértice de la Trascendencia, porque el Espíritu con ello llega a elevarse sobre sí mismo, yendo más allá.

A los tres motores fundamentales que ponen en marcha el Espíritu se añaden otros tres que son un resultado de la combinación o participación, dos a dos, de las tres actividades anteriores. Así, el Sentido Común -a caballo entre el Sentimiento y la Razón-, la Sensibilidad -a caballo entre el Sentimiento y la Intuición-, la Inteligencia -a caballo entre la Razón y la Intuición-.

Los límites del Sentimiento vienen marcados por el Vértice Existencial donde se dan la mano las Urgencias de la Fise con las Tendencias de la Psique, por el Sentido Común, una parte de la Memoria y la Sensibilidad. El Sentimiento da hacia fuera, el exterior, las Experiencias y hacia dentro, los Reflejos, que se guardan en la Memoria. Toda esta zona del Espíritu, que está más en contacto con la Fise comprende la Inferconsciencia, es decir, la Consciencia Inferior, más atada a los sentidos y a la materia.

Los límites de la Razón son, por una parte la centralidad del Ego, que ejerce el Control o los Controles del ser humano -animal racional-, por otra la Inteligencia, una parte de la Memoria y el Sentido Común. La Razón de cara a los Controles del Ego fabrica Conceptos, cuyo reverso son las Voliciones, o actos de voluntad: el ejercicio del Libre Albedrío es el reverso de la actividad racional. El Principio que rige la "fabricación" de los Conceptos se llama de Contradicción o también de No Contradicción, y su forma es: "las cosas son o no son; si son, son y si no son, no son", también "es imposible que una cosa sea y no sea al mismo tiempo"; es el principio en que se basa la Ciencia. Las Voliciones también pasan a la Memoria. Esta zona del Espíritu, o zona media, es la que se llama con toda plenitud Zona de la Consciencia, donde brilla la claridad de la Razón, toda ella inundada de luz racional, lo que se llama "claridad mental". Los griegos y especialmente la época moderna desde Descartes se mueven en esta zona.

Los límites de la Intuición son, por una parte el Vértice de la Transcendencia, por otra la Inteligencia, la Memoria y la Sensibilidad. En el Vértice de la Transcendencia las Inspiraciones se dan la mano con las Revelaciones del Alma. La Intuición capta Ideas, las cuales fecundan la Imaginación, y así pasan a la Memoria. Esta zona del Espíritu, la más alta, y la que más importa a los artistas es la de la Superconsciencia, pues si la Razón da claridad y luz, la iluminación que recibe la Intuición es superior, hasta el punto de poder hablar de una sobre-luz, un progreso en la claridad. De las tres Inspiraciones básicas, la que está más cercana a la Sensibilidad es la dionisiaca o de Dionysos, la más céntricamente intuitiva, la apolínea o de Apolo, y la más próxima a la Razón, la Atenaica o de Atenea.

EL ALMA: Comprende el aspecto angélico del ser humano, aquello por lo cual el hombre es superior a sí mismo, algo que lo eleva por encima de sí. Constituye el núcleo de la Persona o la "personalidad", lo cualitativo y distintivo humano, aquello por lo cual unos hombres se distinguen de otros, no ya por sus características físicas sino anímicas. El Alma propiamente es lo que se llama la Vocación, la llamada. Sus voces misteriosas, sus avisos -Sócrates hablaba de un

"daimón" o demonio familiar, que le avisaba en las grandes ocasiones - se dejan sentir a lo largo de la propia vida. Toda llamada significa, el atenderla sacrificio: Cristo en los Evangelios dice que coja cada uno - su cruz y le siga. Eugenio d'Ors decía: Vivir es gestar un ángel para alumbrarlo en la eternidad. La llamada comunica, revela, sus secretos. La palabra revelación, re-velación, significa quitar el velo a algo: la personalidad de cada uno, que al comienzo se manifiesta de forma misteriosa, se va abriendo paso poco a poco hasta constituirse en una voz completamente clara. En el sentido que a nosotros nos interesa se trataría de cuestiones de Psicología superior en que se manifestaría "el alma del artista". (18)

CARACTERISTICAS DE LOS TRES CUERPOS: En principio puede parecer raro llamarlos "cuerpo" -por su connotación material- no sólo a lo que tradicionalmente se ha llamado "el cuerpo", sino además a la FISE y la PSIQUE, pero se da el caso de que se trata de tres entidades perfectamente claras y distintas, integradas en el total ser humano, pero con funciones específicas, como son:

- 1º. Lo instintivo en la FISE
- 2º. Lo espiritual - Razón, Sentimiento, Intuición - en la PSIQUE.
- 3º. Lo revelacional o transcendental en el ALMA.

por lo que, desde un punto de vista racional -distinción en partes- se nos manifiestan como tres "cuerpos" o "entidades" -de "ens", la tén, "lo que es" -que nos "figuramos"- convertir o aparecer en una figura o forma determinada- como distintos y complementarios.

La enumeración que hemos hecho de las características de los tres cuerpos y de sus actividades constituyen la estructura básica de la personalidad.

FILOSOFIA Y ANTROPOLOGIA: La "filosofía tradicional" -Aristóteles, Santo Tomás, "filosofía perenne"- se ha ocupado del ser humano, básicamente, como "ser racional"; esta filosofía tiene una culminación natural en la "filosofía moderna", cuando Kant con la "Crítica de la Razón Pura" establece las bases de la "Teoría del Conocimiento".

La llamada "filosofía existencialista" -Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel, Camus- se ha ocupado especialmente del Vértice Existencial, de la confluencia entre la FISE y la PSIQUE.

Nosotros esperamos que la "filosofía del futuro" se ocupará más bien del Vértice de la Transcendencia, del punto en que se relacionan la PSIQUE con el ALMA, porque con sólo la Existencia y la Esencia no nos explicamos ni el artista ni la obra de arte, es decir, nos falta la Transcendencia, aquello por lo cual unos sonidos, unos colores, unas formas o unos espacios ordenados se "transforman" en obra de arte, se "transmutan" en algo más que unos elementos físicos y unas técnicas aprendibles y comunicables.

Claro que para que llegue esta situación será preciso que el desarrollo económico, cultural y político esté mucho más avanzado: el Arte para poder manifestarse en toda su plenitud necesita de esta nueva estabilidad, que proporcionará la "tercera revolución industrial" o del automatismo. Quizá las formas más puras de los "hippies" anuncien algo de este futuro, y también las profecías de Marx del final de la Historia y la liberación del hombre de la lucha de clases, para pasar a este estado superior.

LA MEMORIA: El ser humano sin pasado sería un ser siempre idéntico, sin cambio ni ruptura, sin variación, con una simple historia natural -la evolución- como tiene cualquier animal, no tendría ni "herencia cultural", ni continuidad; empezaría todos los días; por el contrario, el ser humano es un ser histórico, que se ha ido configurando a través de una serie de esfuerzos y trabajos, a lo largo de toda la Historia.

En la Memoria se cruzan dos vías distintas: la de una larga tarea inacabable, que es la historia de la humanidad, la CULTURA -tradición y renovación, según definió muy bien Eugenio d'Ors- y otra, que es la vía de la individualidad de cada uno, sus esfuerzos, sus luchas, su inserción en la pequeña o grande historia, el recordar que, desde los más remotos tiempos de la conciencia hasta el momento actual, uno sigue siendo, a pesar de todos los cambios, el mismo: lo que podríamos llamar la memoria colectiva y la memoria individual.

En la Memoria, cada nueva conquista de la Ciencia, cada nuevo paso hacia adelante, cada nueva conquista racional se inserta en la historia, es una fase o culminación de la misma: la Dialéctica y el Principio de No Contradicción se dan la mano.

ANTROPOLOGIA: CONSTANCIA Y DESARROLLO

A lo largo de vida de cada uno, tanto en el aspecto físico como en el psíquico y almal, hay una permanencia, una constancia o fijeza, que queda, pero que, al mismo tiempo, se da como un desarrollo, en un proceso. Si consideramos una serie de fotografías de una persona determinada, en distintas épocas de su vida, veremos que determinados rasgos físicos, con el tiempo, se van acentuando, mientras que otros se atenúan o desaparecen; en el paso de la infancia a la madurez, hay toda una gradación por la cual pasamos de la inconcreción de unos rasgos físicos a una perfecta concreción por la que una persona queda fijada físicamente: esta sería la constancia física. La fijeza psíquica, en cambio, es un desarrollo, como corresponde, más espiritual; no es sólo la experiencia, las acciones, las que fijan unas características, sino el ejercicio de la libertad, la necesidad de tener que decidir en cada momento lo que tenemos que hacer en el siguiente -la condena a la libertad de la que ha hablado Jean-Paul Sartre-; la voluntad guía cada instante, cada acción espiritual, psíquica; la razón deslinda y la voluntad apetece, quiere; de sus experiencias y voliciones anteriores, junto con las disponibilidades heredadas de sus antepasados, cada persona realiza su carácter, lo forja; cada uno puede conocer los hechos que marcaron su vida, que orientaron un camino, o que pusieron en -

marcha un proceso, y, por tanto, puede reconocerse como siendo el mismo en otro estadio más avanzado, con variaciones, pero fundamentalmente el mismo, más enriquecido con la experiencia que confieren el desarrollo físico y psíquico.

Por lo que respecta al Alma, la Vocación llama constantemente a través del mismo desarrollo físico y psíquico. Esta llamada, distinta de la Fise y la Psique, se da, no obstante, al mismo tiempo, solo que su cumplimiento es más tardío, cuando ya el Cuerpo y el Espíritu han llegado, o van llegando, a su sazón. Y al mismo tiempo, va dejando su impronta en el aspecto físico y en el carácter: la sabiduría popular dice que la cara es el espejo del alma. Hay una mutua interrelación entre Cuerpo, Espíritu y Alma. Son distintos por la Razón, por el Principio de No Contradicción, pero los trenzados los tres, dan el precipitado de la personalidad de cada cual, solo que, en este caso, la Vocación es la punta de lanza.

TRABAJO Y ANTROPOLOGIA:

El trabajo humano, por el cual todo ser humano se inserta en la realidad y la transforma, opera una transformación real en todo ser humano en los tres aspectos físico, psíquico y almal; por el primero - el cuerpo se desarrolla y fortalece, y es susceptible de perfeccionamiento, aunque dentro de ciertas limitaciones debidas a las características del prototipo biológico, racial y temperamental al cual pertenece. El Espíritu, armado de la Libertad y la Voluntad, tienen un campo ilimitado, inagotable prácticamente, con sus tres aportaciones o polos de enriquecimiento, Experiencia, Razón e Intuición: el contenido pormenorizado alcanza a todas las aportaciones de la Historia de la Humanidad. lo que se llama la Cultura -Arte, Ciencia y Moral-. El Alma, por el contrario, la Vocación, aunque se va dando a conocer poco a poco, - en el fondo permanece siempre la misma: es el hombre el que se va perfeccionando, al conocerla, pero ella, en sí misma, permanece idéntica, perfecta, toda, entera, terminada; todo el esfuerzo humano, una vez conocida, consiste en ir asumiendo la Vocación, en realizar la llamada, día a día, paso a paso, hasta su total cumplimiento.

ANTROPOLOGIA: INDIVIDUO, GRUPO, PERSONA

Prescindiendo de los rasgos familiares y parecidos entre parientes rasgos que individualizan nuestro cuerpo y sus gestos dentro de la raza y la especie-, en términos generales podemos decir que físicamente, todos los hombres somos iguales -individuos de una especie, - hombre-: físicamente somos individuos, inguales repetidos. Por la Psique, prescindiendo también de las características personales, realizamos un ectipo más o menos tipificado- abogado, médico, profesor, soldado...-, por lo que ingresamos en un grupo humano, con una serie de características comunes y conocidas. Pero es por el Alma por lo que somos únicos, intransferibles, personales, y, por tanto, personas, cada una distinta.

ANTROPOLOGIA E HISTORIA DE LA CULTURA

Las edades de la vida -Infancia, Adolescencia, Juventud, Madurez, Vejez- en las zonas del planeta más culturizadas tienden a distinguirse - más unas de las otras, a alargarse, a durar más -Europa, América-, mientras que en las más atrasadas- negritos centroafricanos- la transición es tan rápida que a penas se nota: mientras en Europa y América cada estadio de la vida se prolonga, notándose mucho la transición, en las zonas más atrasadas se llega muy pronto a la madurez, faltando, por tanto, los matices. Si comparamos nuestra situación actual con la de la Prehistoria, notaríamos las siguientes diferencias: los quince años representaban la madurez -entre los actuales veinticinco y treintaicinco- y a los treinta y pico eran ya ancianos moribundos. Esto quiere decir que - la Historia y la Cultura han trabajado a favor de un alargamiento y distinción de las distintas edades.

LOS TRES INSTINTOS BASICOS

La FISE, como sabemos, se mueve por Instintos, los cuales piden su objeto, su satisfacción, como una Urgencia. Ahora bien, estos Instintos tienen ya en los animales, no una consecución mecánica, sino - que hay una cierta Libertad -una movilidad dentro de un parámetro- que permite, en ausencia de la Libertad humana, la adaptabilidad a las diversas circunstancias y, máxime, cuando se trata del ser humano, la Razón y la Voluntad lo presiden todo -ya Max Scheler decía que sólo el hombre puede desencadenar el espíritu dionisiaco, lo que es reconocer el imperio de la Razón y la Voluntad-. Los Instintos basicos humanos - son tres: 1) La Conservación -hambre-, 2) la Reproducción - Sexo- y 3) la Prevalencia; el primero atiende al propio individuo, a su conservación, el segundo a la conservación de la Especie, y el tercero al dominio del individuo sobre otros individuos de la misma especie.

LOS SENTIDOS

El Psicoanálisis nos han revelado las profundidas instintivas, abismales de nuestra vida: a su conjuro ha aparecido un nuevo continente; su traumatismo se hace sentir en toda la persona, aunque no la absorbe del todo. Hay una vía de unión entre el Cuerpo y el Espíritu, entre la Fise y la Psique: los Sentidos. Los Sentidos constituyen nuestra comunicación con la exterioridad, y de manera especial los más primitivos, la Orientación, el Tacto y el Olfato: son Sentidos muy pegados a la realidad, hasta el punto de que precisan el contacto con su objeto para poder actuar. Nada tiene de extraño, que las primeras Artes que se desarrollaron tuvieran que ver con ellos, y de manera especial la Escultura -el Tacto en primer lugar y la Vista-. Los Sentidos nos abren al mundo material, y también a la base material sensible del fenómeno artístico. El trabajo humano, la Cultura, el cultivo, de cada sentido ha posibilitado la profundización de cada una de las Artes. Los salvajes y los niños - mantienen una vinculación con la Naturaleza y los Sentidos muy parecida a la del hombre primitivo. Los Sentidos de la Orientación, del Tacto y del Olfato se llevan la palma en la infancia y entre los salvajes, - mientras que entre los pueblos cultos su lugar lo ocupan el Gusto, el Oído y el Olfato: el progreso de estos Sentidos, y por tanto el ingreso en la Cultura se hace en detrimento de los anteriores.

ERUDICION Y MEMORIA. LA CULTURA

Empleando una metáfora biológica, podríamos decir que la Memoria "asimila" los productos, informaciones, que llegan a su conocimiento, convirtiéndolos en "substancia cultural": en esta situación, su "forma" - primera es olvidada y se transmuta en otra distinta, con "apariencia" - nueva. Sólo así es posible la Cultura, por medio de la asimilación que es, en cierto modo, un "olvido" -claro está, de la forma primera. Sólo la Cultura, la asimilación, permite una auténtica creación; sin el cambio o transmutación de forma, la información se queda en simple colección de fichas, empobrecimiento de las mismas en lugar de potenciación: y eso es precisamente la Erudición, falta de creación humana de síntesis, de transmisión creadora.

MEMORIA INFERCONSCIENTE. CONSCIENTE Y SOBRECONSCIENTE

Por la Memoria no sólo nos reconocemos a nosotros mismos, sino que también recogemos todo el pasado, el "legado" de la Cultura. Sin la Memoria no habría continuidad ni progreso; tampoco habría Historia, careceríamos de pasado, solo existiríamos en presente, desaparecería este maravilloso despliegue de presente que cuenta con un pasado y que avanza hacia un futuro. Los griegos -lo cuenta Hesíodo- consideraban a la Memoria -Mnemosine- como hija del Cielo y de la Tierra; Júpiter se metamorfoseó en pastor para seducirla, y de su unión nacieron las nuevas Musas; esto nos indica que también las Artes necesitan de su correspondiente tradición para progresar.

La Memoria es la capacidad de conservar las impresiones recibidas, de reproducir las representaciones anteriores, de transmitir a la conciencia las nuevas impresiones y vivencias, y de reconocerlas. De las impresiones que recibimos, no todas pasan por un filtro consciente, sino que muchas pasan a nuestra memoria subconsciente y quedan allí en estado de latencia hasta que salen inesperadamente y con toda claridad en situaciones límite -accidente, enfermedad, peligro de muerte, trauma...-Esta es una memoria muy interesante, pues forma la base psicosomática de nuestro sentimiento, la vida afectiva, tan importante, para nuestro equilibrio. A este tipo de memoria la llamamos inferior, precisamente porque cae debajo de la consciencia. Muchas sugerencias sexuales hacen su entrada en la Memoria por esta secreta vía: la memoria inferconsciente tiene que ver siempre, por lo general, con la vida instintiva. La memoria consciente es la memoria propiamente tal, la que guarda las impresiones recibidas y las archiva voluntariamente, de acuerdo con una finalidad determinada: es la memoria científica, la memoria racional. Finalmente, la memoria superconsciente es aquella que asimila un tanto misteriosamente, y un tanto intuitivamente, aquello que "adivina" le conviene para su vocación, para su mejor cumplimiento y desarrollo: son aquellas apetencias que mejor convienen al desarrollo y formación auténticas, a la elevación cultural, al crecimiento espiritual y aquellas secretas apetencias que uno siempre busca tanteando y que constituyen su vía personal hacia la Cultura y el más profundo humanismo -sin descontar sus aspectos revolucionarios-: ante cualquier situación vital, contacto humano, cultura, lectura o experiencia hay ciertas constataciones que uno siempre adivina que pasarán inmediatamente a su profunda formación, mientras que otras muchas le pasarán inadvertidas.

La característica de cada una de estas memorias es la de que la inferconsciente alimenta los secretos caminos del Instinto y de la vida afectiva; la consciente tiene que ver sobre todo con lo racional, y podríamos calificar como un "intercambio de fichas" de múltiple utilidad, mientras que la sobreconsciente lleva a cabo una auténtica "transformación" de las "formas" recibidas para hacerlas potables en una nueva vida.

Podríamos hablar de una secreta vida en que cada aspecto de la persona -Fise, Psique, Alma- reconoce como la más apropiada para su "vitalidad" y corre a asimilársela.

MEMORIA E INTERES

Al hablar antes de los "particulares" intereses de cada Cuerpo no hemos aludido a los que podríamos llamar intereses "peculiarísimos" de cada persona, que varían según los temperamentos, las edades, las circunstancias históricas, las apetencias y tendencias de cada uno. Todo eso, en el fondo, es muy vocacional y profundo: Freud no hubiera descubierto -des-cubrir lo que tiene una cobertura-, y por tanto no hubiera observado y asimilado lo que tiene que ver con sus estudios psicoanalíticos de no haber sido un gran sensual, judío y ciudadano del Imperio Austro-húngaro dentro del cual, además, se escribieron obras como la de Kafka y "El Hombre sin Atributos" de Robert Musil. La dimensión biológica y psicológica de cada edad se da junto a las apetencias sucesivas que van apareciendo, resueltas con toda armonía, lo mismo que la dimensión social de cada hombre aparece dada con la vivencia y participación máxima de cada persona con los ideales de su época.

MEMORIA Y CONSERVACION

La Memoria tiene mucho que ver, en el sentido intelectual, con la conservación de la especie: frente al sentido creador -y por tanto, destructor- y posibilitándolo al mismo tiempo, y frente a la destrucción de Thanatos, la erosión y muerte constante de lo humano, la Memoria, a escala individual y colectiva -incluso de la Historia de la Humanidad- es un contrapeso que tiende a la conservación; es un factor de estabilidad y de equilibrio; basta simplemente imaginar qué sería del individuo y de la especie si hubiera que estar inventando; creando, constantemente, todo lo que manejamos con herencia colectiva, cultural, o cosecha de la propia experiencia y formación.

(0)-Es decir que Aristóteles consideraba al hombre vinculado a la sociedad, que, en el nivel de su época, era la Ciudad-Estado; señaló la vinculación con la sociedad, el aspecto social y sociológico de la persona humana. Este precedente, entre otros, ha sido acogido con gran interés por el Marxismo, como era de prever.- El destacar el aspecto racional significa anteponer un elemento básico de la convivencia humana -la racionalidad, la comunicación racional - al sentido más amplio y complejo de la "polis" -ciudad- del que derivan política y político-referente a la sociedad-. Resulta una simplificación excesiva, pues reduce a un

elemento "contenido" la totalidad del "continente". Eugenio d'Ors tradujo la expresión de Aristóteles por "animal urbano", con lo cual éste se acercaría al entendimiento más nuevo del hombre como realizándose en la Ciudad, la futura "Cosmópolis" de que habla Doxiades.

(1) Angélico está tomado aquí en el sentido de "Genio", "Daimon", o sea el aspecto antropológico-artístico, puesto que aquí se trata de una "antropología" artística. Platón trató del mismo tema, el poeta o el artista embriagado por un dios o poseído por las Musas en sus diálogos FEDON, FEDRO e HYPIAS MAYOR. Rudolf Otto en su libro LO SANTO (DAS HEILIGE; 1917; Revista de Occidente, 1925) sitúa el fenómeno artístico, sin confundirlo, como próximo a la experiencia religiosa, especialmente, en el fenómeno de lo sublime -experiencias de la Belleza que sorprende por su grandiosidad y desmesura. Giulio Carlo Argan en su libro WALTER GROPIUS Y EL BAUHAUS (edición italiana de 1951) dice lo siguiente: "El Bauhaus, con su rígido racionalismo, deseaba crear las condiciones de un arte sin inspiración, que no deforme poéticamente, sino que constructivamente forme la realidad. En el mito de la inspiración o de la espontaneidad y de su surgir de una fuente misteriosa y ultraterrena, se advierte la presunción de un privilegio concedido a una élite que debería recibir y transmitir el mensaje divino del arte, para servir de guía a una masa no iluminada, condenada a una perenne inferioridad. Todavía más profundamente se desean castigar los extremos artificios a que recurre la burguesía para ocultarse a sí misma su propia crisis y conservar su prestigio, tales como las vagas aspiraciones estéticas y espiritualistas con que disfraza el egoísmo de clase, la ostentación de un precioso tormento ideal en presencia de la "fuerza bruta" de las masas o el mentido reconocimiento de las propias culpas (piénsese en la polémica antiburguesa que el fascismo hará suya y que en realidad no es sino una rebelión de la burguesía contra sus tradiciones progresivas y liberales), Pags. 40-41, trad. esp.

(2) Entendemos este "reflejo" como algo real y actuante, aunque no resuelto de forma mecánica y determinística -lo que llevaría a negar la libertad humana- sino que más bien sería un "condicionante". Dicho de otra forma: todo el desarrollo cultural no sólo es un reflejo de las luchas de los hombres, sino que es un producto de las mismas; es imposible que lo que se ha fraguado entre los hombres no tenga nada que ver con los mismos; esto se produce así de una manera "natural" en toda la Historia, y seguramente dejaría de producirse en el momento que alguien quisiera provocarlo -una cosa es poner las condiciones y otra muy distinta "dirigirlo", "dictarlo"- de ahí el fracaso de la obra de arte política o de las intromisiones de la "política" en las artes.

(3) El "Reino de la libertad" es el reino de los hombres, el mundo humano abierto, presidido por la libertad, la creación, la posibilidad de provocar el cambio, de llevarlo a cabo; el "reino de la necesidad" es el reino de la naturaleza donde los animales, las plantas y los minerales siguen eternamente su curso, siempre repetido, y donde la evolución, en lugar de ser una historia realizada, querida, es una historia externa que les ha acontecido a las cosas, animales y plantas; este es el sentido de la llamada "Historia Natural".

(4) "Idealista" o alejada de la Naturaleza, exenta lo más posible. "Naturalista", o fundida con la Naturaleza. El templo griego, tipo Partenón, es isostático, y desarrolla admirablemente el "arquetipo" - modelo de la intuición - de la cabaña de un pastor o campesino griego de la época, - modelo del instinto -. Isostático es una palabra compuesta de dos voces griegas, "isos", igual, y "statiké", equilibrio, o sea que su sentido es "equilibrios iguales"; en Mecánica se emplea para indicar la línea que une los distintos puntos en que se verifica el mismo equilibrio en idénticas condiciones. Véase ARQUITECTURA Y HUMANISMO, p. 48 y figuras 14a y 14b.

Antoni Gaudí no siguió en su edificación los arquetipos griegos, ni los romanos ni los renacentistas ni los neoclásicos, sino que más bien siguió la ruta de lo que Eugenio d'Ors llamó la constante del "Barroco" o lo que Bruno Zevi ha llamado "organicismo". Véase Heinrich Wölfflin, CONCEPTOS FUNDAMENTALES EN LA HISTORIA DEL ARTE, 1ª edición en alemán, 1915, München-Munich-4ª edición en castellano, 1961, Madrid; Eugenio d'Ors, DU BAROQUE, 1935, Editions Gallimard, París, nueva edición, Gallimard, 1968, colección Idées-Arts, nº 14; Eugenio d'Ors, LO BARROCO; Aguilar, Madrid nueva edición 1964; Bruno Zevi HISTORIOGRAFIA Y ARQUITECTURA, 1ª edición italiana, 1951, edición argentina Editorial Víctor Lerú, Buenos Aires, 1958.

(5) Empleamos aquí la expresión "idealizada" en el sentido platónico - de "realidad perfeccionada de acuerdo con un arquetipo o modelo inmortal" que vive en el Topos Uranos, o Lugar Celeste, una réplica perfeccionada de este mundo de sombras, imperfecto, en el que moramos.

(6) Antoni Gaudí, 1905-1910. Un edificio donde la planta y la fachada, lo exterior y lo interior están perfectamente de acuerdo. Dice Stéphan Tschudi Madsen en su ART NOUVEAU: Gaudí construyó la casa con una organización interior de habitaciones desiguales y sin ningún ángulo recto. Esto da al plano asimétrico un sentido especial de movilidad y espacio. Todas las habitaciones están conectadas. De este modo se establecen una relación entre el movimiento del interior y el del exterior. "Pág. 123, ilustración 7.12 b.

(7) La Edificación del ART NOUVEAU, de la cual el MODERNISME no es más que un capítulo catalán, pretendió, en lugar de exentizarse de la Naturaleza -que es el caso Partenón- fundirse en la misma. De ahí que hablemos de instinto y biología, también de geología; otros han hablado de Prehistoria.

(8) Por eso a nosotros lo que más nos interesa es la vertiente antropológico-estética. Eduard Spranger en su libro FORMAS DE VIDA trata del HOMO AESTHETICUS entre otras posibilidades antropológicas. Hablando con mayor precisión deberíamos decir que la Arquitectura debe tratar del hombre en todas sus vertientes, biológicas, sociológicas pero especialmente la componente artística, puesto que estamos tratando de fundamentar una Teoría del Arte.

(9) Al llamar "cuerpo" al ALMA y al ESPIRITU se quiere indicar -seguramente que ambas realidades tienen una cierta "entidad", una "substancialidad", algo así como una cierta "corporeidad", lo que vendría a justificar la palabra "cuerpo". También se puede ver aquí una cierta influencia mediterránea, que desde siempre se ha caracterizado por una "figuración" y "visualización" de todas las realidades, incluidas las abstractas -los Mitos, por ejemplo-.

(10) Creo que esto puede entenderse prácticamente como potenciación de la individualidad, lo cualitativo humano, cuya riqueza está prácticamente inédita y que será decisiva para la sociedad progresista futura. Por otra parte recoge también el aspecto místico del Arte, del artista como "medium", que va desde los DIALOGOS de Platón, FEDON y FEDRO, hasta Rodin, Rouault, los FAUVES y el SURREALISMO. En este sentido, el fenómeno artístico hay que entenderlo como próximo al a priori religioso de que habla Rudolf Otto en LO SANTO -1ª edición en alemán, DAS HELLIGE, 1917, 1ª edición en castellano, LO SANTO, Revista de Occidente, 1925, 2ª, 1965-, aunque de ninguna forma pueden confundirse uno y otra. Sobre el individualismo y el arte se puede consultar ARTE Y ANARQUIA, de Edgar Wind, Londres, 1963, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1967. También toda la sucesión maravillosa de los "ismos" -su florecimiento- desde el Impresionismo hasta hoy son un ejemplo del desarrollo de lo cualitativo humano, pero su defecto más grave consiste en que se mueven en la pura posibilidad abstracta, lejos de la libertad real. Véase: Significado actual del realismo crítico, de György Lukacs, Editorial Era; Biblioteca Era, México, 1963, 2ª edición 1967, 1ª edición en alemán, 1958 Wider del missverstanden Realismus; Ramón Garriga Miró: El realismo crítico de Georg Lukacs, APORIA, nº 9, vol. III, 1967, pp. 29-44, el único ser capaz de desencadenar el espíritu dionisíaco es el hombre, precisamente por su inserción del espíritu con la animalidad. Dice Max Scheler: "... allí donde lo dionisíaco y la forma dionisíaca de la existencia humana es primaria e ingenua, el estado dionisíaco mismo se funda en una complicada técnica consciente y voluntaria, es decir, trabaja con el mismo 'espíritu' que se trata de eludir. Esto sin tener en cuenta que la forma dionisíaca de la existencia humana nunca es completamente primaria e ingenua, pues el acto de desenfrenar los impulsos es iniciado por el espíritu, no menos que el ascetismo racional; el animal no conoce un estado semejante de impulsos desenfrenados. El espíritu y la vida están mutuamente coordinados; y es un error fundamental colocarlos en hostilidad primordial o en estado de lucha. Quien ha pensado lo más hondo, ama lo más vivo (Hölderlin)". EL PUESTO DEL HOMBRE EN EL COSMOS, pp. 115-116, cap. V- Identidad del alma y del cuerpo, Crítica de la teoría antropológica de Luis Klages, 6ª edición, Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1967 1ª edición alemana, 1928. No es preciso decir el trasfondo instintivo -que hay en la casa que el avance de la civilización no ha disminuído, si no que ha aumentado cada vez más. Véase V. J. Wukmir. PSICOLOGIA DE LA ORIENTACION VITAL, Luis Miracle Editor, Barcelona, 1960: "El embrión vivo humano en el cuerpo de la madre es probablemente el ser vivo más feliz de este mundo. La protección y el amparo completo, de los que goza en la vida prenatal, no los tendrá nunca más después de nacer. Es de suponer que en este estado prenatal existe la equivalen

cia entre el vivir y sentir, entre la experiencia y la solución, entre la existencia y el síndolor. Este es el estado del continuum. Con el brutal cambio del nacer, con la tremenda y dolorosa experiencia del acto de nacimiento este continuum se rompe y empieza la fase nueva del discontinuum que dura hasta la muerte. Nuestra experiencia primaria, compuesta y compleja en el mundo de los nacidos, y sumamente contundente para toda la orientación vital futura, es la básica diferenciación del organismo entre lo agradable que fue el estado prenatal y lo desagradable que fue el nacer, la diferencia entre el continuum y el discontinuum, sentida por primera vez en el acto de nacimiento. Este será el criterio fundamental por el cual distinguiremos espontáneamente, durante toda la vida, entre las cosas que nos procuran contento, satisfacción, placer y hasta la felicidad y las que están en el polo opuesto. En toda la orientación y vital queremos eliminar, disminuir, suavizar la línea del discontinuum, como también queremos, cuanto más nos sea posible, recuperar el continuum. En la vida no hacemos otra cosa sino oscilar y orientarnos entre estos dos polos. A lo largo del camino y de los cruces de nuestra vida terrenal nos sentiremos atraídos por las cosas que son protección, amparo y síndolor -cosas que substituyen la placenta protectora prenatal-, e intentaremos evitar el contacto con las que no lo son. Aún si morimos pronto después de nacer, es seguro que nuestra experiencia humana contendrá al menos este criterio entre lo agradable y lo desagradable. Y en el último momento antes del coma, si todas las facultades nos abandonan ya, es seguro que con el resto de nuestro sentir todavía podremos distinguir entre estas dos clases de nuestros momentos. Alrededor de este criterio se cristalizará toda nuestra experiencia ulterior y sabremos hacer el distingo espontáneo entre las sintonías que nos acercan a la recuperación del continuum, y las disonías que afirman el discontinuum" pp. 23-24. Los Instintos (El factor I).

(11) Dice Víctor d'Ors: "Sería cosa de llorar auténticas cataratas de lágrimas por todos los rincones del mundo, si nos dijeran de pronto que a partir de ahora dejábamos de ser animales gozosos", es decir, que perdíamos nuestro aspecto animal, aquello por lo cual somos todavía animales, aunque racionales. Generalmente se identifica con el animal el impulso dionisiaco, cuando

(12) La "Urgencia" instintiva -hay que matizar- es "natural", irracional, primaria, pero eso no quiere decir que no haya asomo de libertad o de cierta posibilidad de contención y de orden; no digamos ya en el hombre, sino en los animales; el instinto admite con toda evidencia una posibilidad de adaptación, porque los parámetros en que se mueve no son absolutamente rígidos, lo que sí tienen es unos límites, traspasados los cuales, sólo la razón puede superar la "inclemencia" del medio o de las circunstancias.

(13) La Necesidad, tratándose de seres vivos, no hay que situarla en el mismo nivel que la Ley de la Gravedad, sino que goza de la flexibilidad de la vida, que no falta ni tan solo en el microbio, no digamos ya en una simple célula.

(14) Heidegger, repitiendo una expresión en Hölderlin, diría: "Poéticamente habita el hombre en la tierra", es decir, que el cordón umbilical que une al hombre con la tierra es de carácter afectivo, sentimental, poético; esta sería la genuina relación, la primera de todas, la que abre el camino a los hábitos y a las experiencias.

(15) Heidegger toma la palabra existencia en el sentido de "ex-stare" estar fuera, abierto a la exterioridad, el punto de confluencia de "yo" y "mundo". También dice que la esencia del "Dasein" -el "ser ahí", el hombre- consiste en su existencia, o dicho de otra forma, que en el Dasein la existencia precede a la esencia: esto quiere decir que en el hombre su esencia consiste en algo que ha de realizar por sí mismo, que no se le da hecho y terminado de una vez. El sentido de existencia, en Heidegger, es también el de un modo de comportamiento preintelectual, una forma de conducirse en el mundo, por tanto con cierta confluencia sentimental. Víctor d'Ors, sin haber profundizado en la analítica existencial más que someramente, recoge en cambio el sentido de heideggeriano; para algo dice que la filosofía existencialista se situaría más bien en el Vértice Existencial.

(16) Psique, en griego, quiere decir mariposa. Este sentido volátil del espíritu, casi inmaterial, es el que ha prevalecido tradicionalmente, confundido a veces con la llamada "alma inmortal" que en la teoría presente aparecen distinguidas.

(17) O mejor Razón-evolución. Desde Hegel el método cartesiano, cuyo paradigma es el principio de contradicción -en la Cátedra "Principio de Exclusión", "lo que es y lo que no es, no es", "es imposible que una cosa sea y no sea al mismo tiempo"- como método universalmente válido y único ha caído en descrédito. Sin negarlo del todo -pues la Ciencia se funda en dicho Principio- se ha procurado ampliarlo -"lo que es, es y lo que no es, no es" no implica desarrollo temporal sino fijismo- en la historicidad real. Hegel descubrió un nuevo proceso lógico que comprendía tres momentos sucesivos, íntimamente enlazados, lo que llamó la Dialéctica, que comprende la tesis o afirmación la antítesis o negación y la síntesis o negación de la negación. Eugenio d'Ors, recogió sugerencias de este principio hegeliano, y seguramente también, en parte, del Socialismo de George Sorel, y lo llamó Principio de Participación en que las cosas son y no son al mismo tiempo". Víctor d'Ors, cree más acertado llamar a dicho Principio, Principio de Desarrollo, cuya manifestación máxima la constituye la Cultura, y de manera especial el Arte: es en este sentido que podemos hablar, aproximadamente de Razón-evolución.

El marxismo llama a dicho principio "Materialismo Dialéctico", que significa, en términos generales, la transformación del mundo por el trabajo humano en todos los aspectos, materiales o de producción y espirituales o de superestructura. Véase también: Antonio Gramsci -INTRODUCCION A LA FILOSOFIA DE LA PRAXIS, nueva Colección Ibérica. Ediciones Península, Barcelona, Abril de 1970. Un texto revelador del mismo es el siguiente: "Lo que ha ocurrido es que la filosofía de la praxis ha sufrido realmente una doble revisión, es decir, ha sido subsumida en una doble combinación filosófica. Por

un lado, algunos de sus elementos han sido explícita o implícitamente - absorbidos por algunas corrientes idealistas (basta citar a Croce, Gentile, Sorel, al mismo Bergson, al pragmatismo); por otro lado, los - llamados ortodoxos, preocupados por encontrar una filosofía que fuese, según su punto de vista muy limitado, más comprensiva que una 'simple' interpretación de la historia, han creído que lo ortodoxo era identificarla fundamentalmente con el materialismo tradicional. Otra corriente ha vuelto al kantismo" ... pp. 106-107.

(18) Creo que esto puede entenderse prácticamente como una potenciación de la individualidad, lo cualitativo humano, cuya riqueza está prácticamente inédita y que será decisiva para la sociedad progresista futurra. Por otra parte recoge también el aspecto místico del Arte, del artista como "medium", que va desde los Diálogos de Platón, FEDRO y FEDON; LA REPUBLICA, hasta Rodin, Rouault, los FAUVES y el SURREALISMO; también el DADAISMO: Tristan Tzara dijo en - mayo de 1922, en su "Conferencia sobre el fin de Dadá", que "Dadá - es un estado de la mente" (Hans Richter-DADA-Art and anti-ART, Thames and Hudson, 1966, p. 191); "Superrrealismo. Mediante la - aplicación de la sentencia hegeliana: "Todo lo que es real es racional, y todo lo que es racional es real" puede esperarse que lo racional - abraza en todos los puntos la marcha de lo real; y, efectivamente, la razón de hoy nada se propone tanto como la asimilación continua de lo irracional, asimilación mediante cuyo proceso lo racional está llamado a reorganizarse sin cesar, para reafirmarse y acrecerse. En este - sentido debemos admitir que el superrealismo va acompañado necesariamente de un superrracionalismo (la palabra pertenece a Gaston Bachelard) que le dobla y le mide. André Breton"(Guillermo de Torre-HISTORIA DE LAS LITERATURAS DE VANGUARDIA, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1965, pp. 382-3).

SOCIOLOGIA

La Sociología es una ciencia joven, pues sólo tiene cien años: a pesar de todo, tenemos ya unas cuantas ideas claras sobre la misma.

Entremos primero en la etimología. Aquí se trata de un compuesto de una palabra latina y otra griega—socius, amigo, socio, y logos, tratado—; sería, por tanto, el tratado o la ciencia de lo que reúne —unas personas con las otras, la amistad, la sociabilidad y especialmente en el tener que ver forzosamente unas personas con las otras, para realizar una empresa común.

SOCIOLOGIA Y ARTE

Una de las precisiones que hemos conseguido sobre la Sociología es la de que su conocimiento es básico tanto para la Historia, como —para la Cultura en general, pues la estructura de la sociedad condiciona todas las formas que se desarrollan dentro de la misma.

Desde hace cien años la interpretación sociológica se ha convertido en un ingrediente necesario de toda investigación. Pero aquí debemos destacar que no creemos que la interpretación sociológica del Arte agote todas las posibilidades, ya que la "sociología del Arte", no deja de ser "sociología", aunque especializada, y siempre quedarán otros aspectos por atender, aún considerando que la sociología es uno de los fundamentales, para exponer el Arte.

En la Sociología hay que distinguir dos aspectos, la "estructura" que tiene una duración más larga y la "dinámica", que nos da la sociedad en su evolución y cambios (1).

Existe una íntima relación entre Arte y Sociedad: Todo Arte es un reflejo de la sociedad en que se ha creado.

La relación Arte y Sociedad, en sus aspectos fundamentales, consiste en ponernos en evidencia el problema Arte y Sociedad abierta, Arte y Sociedad cerrada.

Si el Arte es una de las creaciones más importantes de la Cultura, y ésta la quinta esencia de la Historia, siendo lo básico para la comprensión de la Historia el conocimiento de la estructura social, la Sociología se revela como básica en la comprensión de todo fenómeno cultural.

SOCIOLOGIA Y ANTROPOLOGIA

La consideración antropológico del hombre nos da, aparte de los elementos estructurales, y por tanto estáticos, que hemos analizado anteriormente, otros dinámicos, de creación, pues el hombre es, de manera esencial "homo faber et homo ludens", hombre que trabaja y que juega, que parte de una realidad cultural y llega a otra. Debemos

destacar otros aspectos, como son: a) uno de radical individualidad, - mediante el cual cada ser humano es alguien irrepetible, y b) el de sociabilidad, por el cual, también de manera radical, todo hombre es tá abierto necesariamente a los otros, como prueban: 1) el lenguaje, que esencialmente es comunicación 2) la biología humana, que para reproducirse necesita de los dos sexos y 3) la tradición cultural, que nos comunica con los antepasados, con los coetáneos, y con los descendientes.

La Sociología viene a desarrollar este aspecto de la Antropología, que no es individual, sino social, y cuya creación suprema viene representada por la Cultura.

SOCIOLOGIA Y METODOLOGIA

La Sociología como ciencia humana no casa muy bien en todos sus aspectos con el principio de contradicción, más bien tiene que ver - con el principio de desarrollo, que en lugar de excluir y separar tajantemente unas cosas de otras, las involucra y las asume en un - desarrollo, en una evolución, de tal forma que una etapa supone otra; también tiene que ver con el método estadístico, pues la verdad en ella ha de establecerse por tanteo, por resultados, no por datos exactos como en las ciencias llamadas por antonomasia exactas.

Tampoco para el entendimiento artístico nos servirá mucho el - principio de contradicción, o principio de exclusión lógica, con su separación tajante entre lo que es y lo que no es, porque toda obra artística es un desarrollo, una evolución, con un antes y un después, un proceso en que cada estadio supone el anterior, y anuncia el siguiente. Por otra parte, el Reino de las Artes es un mundo complejo en - que unas artes tienen que ver con las otras, y no digamos ya las - tres Artes Plásticas-Arquitectura, Escultura y Pintura- como veremos.

El método sociológico, en cuanto desarrollo, nos sirve también para el entendimiento artístico.

En Sociología se puede distinguir un aspecto permanente o "estructura" y no cambiante, que provoca el cambio de estructuras, como sería el paso del feudalismo en el grado de evolución correspondiente al llamado "Despotismo Ilustrado", a la sociedad burguesa del siglo XIX -la variante estética del momento se llamaría PRE-RO---MANTICISMO-. El paso de una estructura a la otra se llama "salto cualitativo" o dicho de otra forma, el "crecimiento cuantitativo" de un determinado estamento social -el TERCER ESTADO en la Revolución Francesa- lleva al "salto cualitativo" de la sociedad burguesa. En la teoría de la Cátedra todo eso aparece recogido en dos formulaciones distintas: a) por una parte en la infer-determinación de la Moral- o sea que la sociedad, por los datos de que disponemos, nada nos impide transformarla, cambiarla, revolucionarla- y b) en la teoría pitagórica de los números: una cuerda de idéntico grosor, según la longitud que se considere, da una nota distinta, o sea que hay una íntima unidad entre lo cuantitativo y lo cualitativo.-Víctor d'Ors en su conferencia GENIO Y FIGURA DE LA CIUDAD, Madrid, 1960, recoge aspectos pitagóricos para explicar su entendimiento urbanístico: la villa, la ciudad, la metrópoli se mueven cuantitativamente, en unos parámetros determinados, y todo cambio de parámetro supone también el paso de la villa a la ciudad, o de ésta a la metrópoli, total, el "sal-

CULTURA

Decía Eugenio d'Ors que "la Cultura era por definición tradicional y universal", de forma que el empezar siempre de nuevo o el repetir lo mismo no constituía la Cultura, sino la transformación y la renovación, y por otra parte los hechos culturales se caracterizan por su universalidad en el espacio y en el tiempo, no quedando encerrados en los límites de ningún país ni en el marco de ningún tiempo. La Cultura existe cuando podemos decir como fray Luis de León: "Decíamos ayer ...".

CULTURA Y CIVILIZACION

También podemos distinguir, con Eugenio d'Ors, entre Cultura y Civilización, en el sentido de que si la Cultura es universal en el espacio y en el tiempo, la Civilización es la particularización en el espacio y en el tiempo de los hechos culturales de tal manera que podemos decir que existe una civilización española del siglo XVI o la civilización del Renacimiento.

CIVILIZACION E HISTORIA

La Historia podemos entenderla en un doble sentido: a) como memoria de los hechos más destacados ocurridos en el pasado, y b) como evolución y formas que ha tomado la sociedad en su desarrollo, con las apetencias que han movido al hombre medio, y a las minorías futuristas.

La Civilización comprendería la consideración de las creaciones humanas en su sentido cultural, circunstanciadas en el espacio y en el tiempo.

HISTORIA Y SOCIOLOGIA

Si la Sociología tiene un aspecto estructural que goza de una cierta duración y estabilidad, a través del tiempo, y otro dinámico en su evolución, podemos decir que una Historia escrita como debe ser ha de reunir en un tanto por ciento muy elevado la consideración sociológica, hasta el punto de confundirse con la sociología histórica.

LOS ESTILOS ARTISTICOS

En todo estilo artístico, en la historia de su desarrollo, lo mismo que en la biografía de cada artista, podemos distinguir tres etapas: a) un comienzo, en que, tirando del subconsciente las nuevas formas artísticas pugnan por salir a la luz; es lo que se conoce por el arcaísmo; b) le sigue un momento de lucidez, en que las formas nuevas están perfectamente conocidas y dominadas; ya no hay lucha, como en la etapa anterior; el nuevo estilo es claro y armonioso; esta etapa se llama clasicismo; todo estilo tiene su época clásica; c) la decadencia, en que, dominadas perfectamente las formas artísticas, empieza el amaneramiento, la repetición de las formas, desvinculadas del humor vital, en que habían nacido. Y de nuevo la lucha de la inspiración con el subconsciente para hallar formas nuevas.

LOS DISTINTOS NIVELES DE LA REALIDAD

Nosotros nos movemos corrientemente en el campo que nos describe la Historia, entendida en su profundidad sociológica, en la cual se da la creación de valores culturales permanentes, que trascienden la circunstancia temporal y geográfica en que fueron creados, y más allá de la Cultura podemos considerar unos estados de espíritu que - dan lugar, a la aparición de las distintas formas culturales: a) el idealismo -intuición más razón- b) el racionalismo -razón casi a palo seco- y c) el barroquismo -subconsciente más intuición-.

Por tanto, tenemos tres niveles:

- A) la Historia
- B) la Cultura
- C) la Super-Cultura, o Trans-Historia-Idealismo, racionalismo, barroquismo.

METODOLOGIA

La palabra "metodología" está compuesta de tres voces griegas, "meta", fin, "odos", camino, "logos", tratado; es por tanto el tratado del camino que conduce a un fin determinado; como todo camino conduce a alguna parte, bastaría con decir "el camino".

TEORIA DEL ARTE

Teoría -del griego "theoría", desfile, procesión- es un desarrollo mental, de tipo filosófico, que intenta formular una explicación válida, racionalmente hablando, sobre algo, en este caso el Arte.

Aunque una teoría ha de tender forzosamente hacia lo racional, en nuestro caso, por no ser el Arte exclusivamente racional, y llevar en cambio una fuerte carga de irracionalidad, sea super-racional o infer-racional, mucho nos tememos que nuestra racionalización se quede siempre un poco o mucho corta. Nuestro propósito de racionalización no pasará de ser una pretensión.

ENTENDIMIENTO Y COMPRENSION DEL ARTE

Desnudando estas dos palabras -entendimiento y comprensión- nos encontraremos que sus sentidos son distintos; entendimiento, de "in-tendere" quiere decir "tender hacia", y comprensión, también -voz latina, como la anterior, compuesta de "cum" más "prehenderse", "coger, con", indican sentidos distintos; en el primer caso no pasa de indicar un simple intento, mientras que en el segundo señala una "captación" del objeto, perfectamente delimitado. Nuestra teoría, nuestra procesión, no pretende, pasar de un entendimiento del arte, un tender hacia, penetrando en su interior, pero sin ánimo -de llegar a captarlo del todo, por imposible.

IDEAS Y CONCEPTOS

Idea es una palabra griega que significa "forma", "representación"; es equivalente a "imagen", "ídolo", por tanto, tiene un valor polivalente, simbólico, icónico, porque no es una completa abstracción, no llega a ser nunca un guarismo, perfectamente delimitado y definido, siempre tiene algo de ganga, material.

Concepto es una palabra latina, "concipere", "conceptus", concebir, concebido. Indica una captación clara y completa de una realidad, una vez ha sido perfectamente delimitada, definida.

Para nosotros toda realidad será algo cuyo sentido último, en el fondo, siempre se nos escapará, por no acabar de ser del todo racional, y en el fondo por limitación de nuestros métodos, a pesar de su progresivo afinamiento.

La realidad, para nosotros, será siempre una idea, y de manera especial el mundo del Arte.

El concepto será el instrumento racional con el que intentaremos captar la realidad de las ideas. Una idea, por el hecho de ser polivalente, admitirá muchas conceptualizaciones; una idea tiene sentido, no significación clara como el concepto.

PALABRA E IDEA

Una palabra es una voz con la que designamos las cosas. Las palabras tienen un íntimo parentesco con las ideas, pues solo se pueden entender, no comprender. A una palabra siempre le queda algo de ganga que no es del todo racionalizable.

CONCEPTO Y DEFINICION

Si concepto significa "concepción" y definición, "de-finir", señalamiento de unos fines o unos límites, la definición está en una relación con el concepto en el sentido de desarrollar su significado.

SIGNO O GUARISMO

El ideal de la conceptualización está representado por el signo o guarismo, punto en que el sentido de las palabras ha perdido toda movilidad, para pasar a ser algo fijo e inmóvil, de una vez para siempre. Así está compuesto el lenguaje de la Logística, o de la Lógica Matemática.

Nosotros nos movemos en el campo de la polivalencia, que es el campo propio del "sentido" artístico.

IDEA Y CATEGORIA

La palabra "categoría", de origen griego, indica una noción más abstracta genérica, que la simple idea, y que a su vez la contiene, al go así como una "super-idea".

Para nuestro uso, dentro de las tres actividades culturales más importantes, distinguiremos tres categorías distintas:

- 1) para la Ciencia, la Verdad
- 2) para la Moral, el Bien o la Bondad
- 3) para la Estética, la Belleza o lo Bello.

La etimología de la palabra categoría en griego es la siguiente : kategoria, de "katá" en, "y" agorá", plaza pública; era un término del foro, que significaba "acusación"; Aristóteles lo empleó en su pensamiento filosófico para designar los órdenes supremos de atribución de los seres reales; los latinos tradujeron el término por "praedicamentum" predicamento; esto quiere decir, según la filosofía peripatética o aristotélica, que nosotros, al analizar en nuestro espíritu la naturaleza de los seres concretos, nos encontramos con que podemos acusarlos o predicar de ellos determinadas verdades generales. Es atendiendo a esta generalidad que nosotros empleamos la palabra categoría.

DE LA PALABRA AL SIGNO

Desde la máxima generalidad a la fijación más concreta, podemos establecer el siguiente esquema:

CATEGORIA-IDEA-CONCEPTO-SIGNO o GUARISMO

Las palabras expresan ideas, generalidades, los conceptos fijan el sentido general de las palabras y dan una significación concreta, el desarrollo de un concepto nos lo da la definición, y el signo o guarismo nos da el último grado de fijación de un concepto.

DEFINICION Y CLASIFICACION

Definir quiere decir señalar unos límites, acotar dentro de un contexto más general; exponer con claridad y exactitud los caracteres generales y diferenciales de un objeto, dando a conocer su naturaleza. La clasificación tiene algo de la definición, pues al distribuir los entes en clases, o grupos distintos, también los delimita, los define; pero la clasificación, dentro de la lógica, sigue a la definición, pues hasta después de saber lo que un ente es, no podemos meterlo dentro de unos grupos o clases.

Puesto que los entes artísticos no son fáciles de definir por cuanto sólo parcialmente son susceptibles de conceptualizar, aquí emplearemos la clasificación en un sentido más limitado, menos filosófico, y como sustituto de la definición propiamente dicha: al no poder definir unos entes que de sí no son racionales, sino superracionales, por ser ideas, no conceptos, nos limitaremos a clasificarlos, a organizarlos atendiendo a grupos distintos y a clases, a ordenarlos, por ser el tipo de definición que más nos conviene.

DEFINICIONES POR EXCLUSION Y DEFINICIONES POR PREDOMINANCIAS.

El tipo de definición basada en el principio de contradicción es la típica definición por exclusiones, el deslindar y separar completamente unas cosas de otras. Eso está bien para los entes de razón, o entes lógicos por excelencia; pero en la Teoría del Arte no podemos emplear este tipo de definición, pues nuestros conceptos no pueden pasar de ser pseudoconceptos, y nuestro intento de racionalización ha de quedar, por fuerza, en una pseudo-racionalización; debido a eso, en lugar de emplear definiciones por exclusión, emplearemos "definiciones" por predominancias: sin excluir nada, destacaremos qué aspectos predominan en los entes artísticos.

PRINCIPIO DE CONTRADICCION Y PRINCIPIO DE PARTICIPACION.

El principio de contradicción excluye, el de participación incluye y en lugar de separar, hace ver simplemente qué es lo que predomina, por eso se puede llamar también "principio de predominancias"; este principio es el que más conviene a las creaciones artísticas.

No cabe ninguna duda de que la Escuela de Atenas, de Rafael, es una excelente pintura, pero tampoco puede negarse que en ella "predomina" la perspectiva, que es propiamente arquitectura, y el -

EL CARACTER "HIBRIDO" DE LOS ENTES ARTISTICOS

Para precisar la situación de los entes artísticos en nuestro entendimiento de los mismos, los calificamos de "híbridos", pues es muy difícil que no estén involucrados de alguna forma los unos en los otros. El caso más típico es la Escuela de Atenas, de Rafael, pero incluso la pintura más abstracta no deja de tener alguna forma, y desde luego, siempre, cierta composición; respecto a la arquitectura, no es preciso recordar los edificios de Venecia, el Plateresco, el Barroco o el Modernismo para aludir a sus valores pictóricos, pues cualquier saliente en la fachada, cualquier leve sombra sobre la pared más blanca le asemejarán a un cuadro de pintura, y esto sin contar la composición, especialmente de la fachada; en cuanto a los volúmenes de un edificio - y a su valor expresivo son siempre de carácter escultórico. El Discóbolo, con su captación del tiempo, -el movimiento- no deja de ser - un paso hacia la arquitectura. La policromía de una Virgen medieval convierte a dicha escultura en un intermedio entre pintura y escultura.

CONOCIMIENTO Y COMUNICACION

Un conocimiento que no se pueda comunicar no es tal conocimiento; todo conocimiento supone la posibilidad de su comunicación.

Sabemos que como seres racionales nuestro equilibrio, "nuestra plomada", está en la Razón. Toda relación de tipo inteligible con - nuestros semejantes ha de basarse en la Razón. Por eso el que pueda comunicarse es una auténtica posibilidad de conocer.

LO CONSABIDO Y LA COHERENCIA

El saber, en cuanto es comunicación, es algo que se puede participar. Lo sabido es más bien lo consabido, lo sabido y participado - con los demás.

El saber auténtico es coherente consigo mismo. Otro sentido del saber es que puede heredarse, forma parte de lo que se llama "la herencia cultural". Así lo consabido es también coherente, es un - saber que pueden tener todos y que forma parte de una herencia común.

LA INCOHERENCIA

El falso saber es de sí incoherente, le falta coherencia, y por - tanto tampoco se puede heredar, es no-heredable, in-coherente.

LOS PREJUICIOS Y LOS JUICIOS

Toda comunicación racional se formula en forma de juicios. Pero hay que destacar que los juicios han empezado siendo antes pre-juicios; hemos supuesto que las cosas eran de cierta manera, y - luego la realidad lo ha demostrado; de esta forma, nuestros "juicios previos", nuestros pre-juicios, han sido confirmados por nuestros - juicios.

NUMERO Y COMUNICACION

Pitágoras descubrió la relación entre la longitud de las cuerdas de la lira y su tono musical; este conocimiento, generalizado, le llevó a descubrir la armonía de las estrellas: cada estrella, siguiendo su órbita tenía una nota, y el conjunto de todas las notas era la armonía musical del Universo; para Pitágoras el número era a la vez cualitativo y cuantitativo, no sólo cuantitativo como para nosotros.

En nuestra teoría, el número no sólo será cualitativo, sino cuantitativo, y también energético. Nos adelantamos aquí a las ideas cualitativas (Pintura), cuantitativas (Escultura), energéticas (Arquitectura).

Respecto al lenguaje comunicativo, coherente, notamos la siguiente relación entre número y comunicación: a) una tesis, puesto que no tiene otra opción, equivale al número 1; por eso es una comunicación de tesis sin contraste, es un monólogo; b) el análisis, una tesis y su negación, al ofrecer ya una dualidad, la duda entre dos polos, es el número 2, el diálogo, dualidad; c) una síntesis necesita por lo menos de tres tesis, una que afirme, otra que niegue, y otras que las comprenda en una unidad superior; es el número 3, el número de la síntesis y de la conversación. Con esto nos adelantamos a la teoría de la Armonía.

TEORIA DEL ARTE Y PSEUDO-DEFINICION

La comunicación humana fundamental ha de establecerse sobre la base de lo racional; por más incursiones que hagamos hacia lo infer-consciente o lo superconsciente, la Razón es nuestro centro, y además lo común.

Ahora bien, la racionalización sólo puede aplicarse con éxito a lo que es racional, y el Arte no es de suyo racional, es más bien super-racional, y por tanto al no ser captable con conceptos, si aplicamos la sola Razón lo más esencial se nos escapará; el Arte es sobre todo Intuición, unas veces Intuición con Razón, otras veces Intuición con Sentimiento, otras Intuición casi pura; el Arte es Idea y la Idea no es captable con la racionalización exclusiva; en el primer caso captaremos lo que tenga de racional, y se nos escapará lo intuitivo; en el segundo caso, la Razón no puede captar ni lo intuitivo ni lo sentimental: sólo nos queda la experiencia como instrumento de captación, la rim-petré; es el tercer caso el proceso ser de Intuición a Intuición; corresponde en las creaciones más reales, la poesía lírica, La pintura, Rafael; la música Mozart.

Nuestra teoría del Arte es hija de la necesidad que tenemos todos de referirnos a lo racional para poder entendernos, y comunicarnos nuestros conceptos, pero nuestra racionalización, al no emplear el principio de exclusión, o de contradicción, que es el que fabrica los verdaderos conceptos científicos, y emplear en cambio el principio de participación o predominancias, no podrá darnos más que pseudo-conceptos, o pseudo-definiciones, un mínimo entramado racional que nos ayuda a captar lo auténticamente artístico, que es lo intuitivo. Traduciremos ideas a conceptos, intentaremos meter algo mucho más amplio en un recinto más estrecho.

EL PRIMER PRINCIPIO

EXISTENCIA Y AFECCION

Al iniciar una teoría es obligado establecer un principio, del cual se derive todo el resto de la misma. Las ciencias descansan en los primeros principios, que son evidentes e indemostrables. El Evangelio de San Juan empieza con lo siguiente; "En el principio era la Palabra, y la Palabra era Dios ...". Descartes arranca toda su filosofía del principio: "Pienso, luego existo", aunque, de acuerdo con nuestro algoritmo de síntesis antropológica, debería haber dicho, con más exactitud: "Pienso, luego soy", puesto que al pensar le corresponde el ser, y al infer-consciente, el existir.

Nuestro principio dice así: EXISTE CUANTO NOS AFECTA DE ALGUNA FORMA O DE OTRA. Esta afección puede ser triple: a) por la Experiencia sensible, por nuestra Fise, o nuestro cuerpo físico, b) por nuestra Razón esencial, por nuestro cuerpo psíquico, o nuestra Psique, por nuestra Intuición, super-racional, por nuestro cuerpo animal, por nuestra Alma. Así podemos decir que lo más real para un hombre es otro hombre, pues la afección es triple.

La primera división según nuestra Teoría, se establece según Afección.

El lenguaje popular también recoge este sentido, cuando alguien dice de otra persona: "Para mí es como si no existiera", quiere decir que su existencia no le afecta para nada.

Cuando hablamos de que algo cualitativo, como el dolor, "nos oprime el corazón", indicamos que una afección psíquica afecta también a nuestra Fise, nuestro cuerpo físico. Y cuando decimos que una alegría o la esperanza "nos ha levantado el ánimo" aludimos a una afección alma que afecta también a nuestra Psique. Es una prueba de la interrelación de nuestros tres cuerpos.

EXISTENCIA Y REALIDAD

Existencia en sentido amplio, es la afirmación que los entes hacen de sí mismos. Esta afirmación se hace a través de la Afección, que, como hemos visto, puede ser triple. Un ente existe realmente, cuando se nos manifiesta a través de la Afección.

TRES FORMAS DE MANIFESTARSE LA REALIDAD

La realidad total se manifiesta de tres formas, según afecte a la Fise, la Psique, o al Alma; a la primera forma de manifestación llamaremos Infer-realidad, a la segunda Realidad central, y a la tercera Super-realidad, cuyas cualidades más propias son respectivamente el Existir, el Ser y el Trascender.

(Inter-realidad- Existir
(Normal-realidad-Ser
(Super-realidad-Trascender

REALIDAD TOTAL(

Las cosas no sólo existen, sino que a la vez son, y no sólo existen y son, sino que transcenden.

TRES MUNDOS SEGUN AFECCION

Según el tipo de afección, la totalidad de lo existente se divide en tres mundos. Hay cosas, los entes de la Naturaleza, que "existen por su cuenta y riesgo", son entes para cuya existencia no necesitan de nuestra afección, son entes que ni nos afectan ni los afectamos.

Existen otros entes, los de la Cultura, que, en cambio sí los afectamos y nos afectan, porque la Cultura es tradición y renovación, o como decía Eugenio d'Ors "todo lo que no es tradición es plagio".

Finalmente, hay un tercer grupo de entes, que sí nos afectan, pero que no sabemos si les afectamos; son los entes ignotos, la ignotura, el grupo de entes que agrupamos con la etiqueta del llamado "Otro Mundo" por antonomasia.

Hay, por tanto, tres mundos según afección:

- a) Natura, que no afectamos ni nos afecta
- b) Cultura, que afectamos y nos afecta, y
- c) Ignotura, u "Otro Mundo", que no afectamos y nos afecta.

Cada uno de estos mundos se corresponde con un modo especial de afección, y con un modo distinto de realidad:

- 1) La Natura corresponde al existir, en cuanto afección y modo de ser más genuino.
- 2) La Cultura corresponde al ser, en cuanto su modo de afectar conviene a nuestra realidad central, la Psique, y
- 3) La Ignotura corresponde al trascender, en cuanto su afección más propia es el llamar, el evocar, a los entes a ser otra realidad distinta y superior.

LA ESCALA DE LOS SERES

Ordenando jerárquicamente los seres tendríamos que el lugar más ínfimo lo ocupan las rocas amorfas, desprovistas de toda estructura y organización; el segundo lugar, los cristales, que por su organización ya permiten adivinar la vida; el tercer lugar, la planta, que crece, se desarrolla y reproduce; el cuarto lugar el animal, que a lo anterior añade el movimiento, y a veces unos ciertos rasgos de pensamiento, y, sin duda alguna, de sentimiento; el penúltimo lugar lo ocupa el hombre, ser animal-racional-ángelico, y el último lugar el ángel, ser puramente espiritual.

Cada uno de estos seres tiene un existir, un ser y un trascender.

EL ESPEJO DE NARCISO

El mito griego nos cuenta que Narciso se miró un día en las aguas de un arroyo y se enamoró de la imagen que vió reflejada, ignorando que se había enamorado de sí mismo. Es el mito de la cultura clásica por excelencia, el hombre medida de todas las cosas, como decía Protágoras.

La teoría de las tres realidades -Existir, Ser, Trascender- es también una medida humana aplicada a la comprensión de toda realidad.

EXISTIR, SER Y TRASCENDER DEL HOMBRE

Sería cosa de llorar si nos dijeran: En adelante dejareís de ser animales. Sería una terrible amputación; a través de nuestro cuerpo físico, participamos de la realidad de las piedras, de las plantas y de los animales, y ellos, con su estructura y organización participan a su vez de nuestra racionalidad; pero a la vez, se trascienden a sí mismas y anuncian una realidad superior.

El Ser, nuestra Psique, centra nuestra personalidad; nosotros tenemos necesidad absoluta de referirlo todo a nuestra razón para entendernos y darnos a entender a los demás. Hasta nuestros días el hombre ha sido un animal racional.

Pero nosotros también recibimos sugestiones que nos trascienden, en forma de premoniciones, adivinaciones o de vocaciones misteriosas.

El microcosmos que es el hombre, es, a escala humana, lo que en grande el Universo.

EL HOMBRE QUE TRABAJA Y JUEGA

Todo lo que hace el hombre no tiene un sentido económico; hay mucha actividad humana, que es un puro juego, un placer de descubrir o investigar por investigar, como las actividades artísticas, que ya Kant definió como "la finalidad sin fin", o los descubrimientos de la ciencia pura.

El hombre, con su trabajo y su juego, va creando un universo nuevo, la Cultura, en un incesante esfuerzo, devorando la Natura y transformándola en Cultura. A este proceso se le ha llamado el progreso, que no es siempre lineal, sino que tiene sus avances y retrocesos, y sus puntos de estancamiento.

EXISTENCIA, ESENCIA Y TRASCENDENCIA DE LA OBRA DE ARTE

En toda obra de Arte debemos distinguir: a) las ocasiones de existir; b) las razones de ser y c) las tensiones a trascender. Por la primera las obras artísticas existen, por la segunda son, y por la tercera trascienden. Por el existir una obra tiene un tema, a desarrollar, o sea la ocasión que posibilita su presencia en el mundo de la cultura; por el ser esta obra tiene una estructuración, un esquema compositivo y es más o menos cualitativa, cuantitativa o energética; por el trascender toda obra artística participa del mundo de las ideas, de las cuales es una manifestación.

CANTIDAD, CUALIDAD Y ENERGIA

El entendimiento de la realidad, para ser completo, ha de ser trino; no puede ser sólo la Cualidad, el ambiente, tampoco la Cantidad sola, el volumen, la presencia, el espacio lleno, sino también la Energía, el Espacio-Tiempo. El Arte Oriental ha sido y es un arte ambiental, cualitativo; las épocas clásicas y neoclásicas han sido predominantemente artes del Espacio, lo escultórico ha dominado de manera especial; las épocas barrocas han sido predominantemente temporales. En nuestro siglo tendemos a la síntesis de las tres ideas, y de manera especial tendemos a no separar el Espacio del Tiempo, para nosotros la energía es una realidad espacio-temporal, todo lo cual ha de llevarnos a un entendimiento más completo de la Arquitectura, arte no del Espacio puro, ni del Tiempo puro, sino del Espacio-Tiempo.

TRES CONTINENTES SEGUN DETERMINACION

El esfuerzo cultural del hombre se diversifica en tres campos según el grado de determinación: Arte, Ciencia y Moral.

La Ciencia, para que sea tal, ha de estar completamente determinada, un problema, para ser científico, ha de tener una sola solución.

La Moral, como asunto de "mores", costumbres, no puede estar determinada como un problema científico, porque nunca hay datos suficientes para inferir una solución única; la Moral está infer-determinada; por este motivo no podremos hablar de un problema moral, como si se tratara de algo científico, completamente determinado, con una sola solución, sino que tendremos que hablar de una cuestión moral, porque se trata de una realidad cuestionable, un interrogante. El método de estudio no puede ser el de las llamadas por antonomasia "Ciencias Exactas", sino que ha de ser el método estadístico, que permita comprobar la constancia, las repeticiones de determinada solución en tantos por ciento.

El Arte no está ni determinado como un problema científico, ni inferdeterminado como una cuestión moral -porque no haya datos suficientes- sino super-determinado, tiene super-abundancia de incógnitas y cuantas más incógnitas tiene mayor artísticidad, mayores posibilidades de creación. Para una obra artística no le conviene ni el nombre de problema ni el de cuestión, sino el de tema artístico; en Arte no hay problemas que resolver, ni cuestiones morales, sino temas artísticos para desarrollar.

Cada uno de estos campos de actividad cultural tiene un propósito distinto; la Ciencia busca el origen la causa de una cosa, la Moral persigue el para que, el fin, el resultado.

A veces, la Moral, como es el caso de las fábulas con moral leja, donde a una narración -tema artístico- se le pretende dar una sola solución, se la quiere determinar, como si se tratara de un problema científico; es un caso de invasión de un campo de la cultura -la Ciencia- en otro -la Moral-.

Las llamadas novelas rosa o novelas blancas, concebidas con propósito moralizador, representan otro tipo de invasión de la Moral en el Arte. Baudelaire, como literato, es un poeta muy científico, la razón se ha aplicado largamente al perfeccionamiento de una obra artística.

Cada una de estas tres actividades culturales está presidida por una categoría, una super-idea, o "idea madre" como dice Goethe en el Fausto, las ideas de las cuales proceden todas las demás, La categoría del Arte es la Belleza; la de la Ciencia es la Verdad y la de la Moral es el Bien o la Bondad.

El verdadero científico, si es preciso, ha de morir por defender la causa de la verdad. Un artista auténtico, obligado a elegir, para desarrollar un tema artístico, entre varias soluciones, ha de tenerle - sin cuidado que, por haber elegido una solución y no otras, varias mu sas "se quedan llorando" por el camino.

LA TECNICA COMO HIBRIDO CULTURAL

En la Técnica nos encontramos con problemas científicos, finalida dades morales y temas artísticos. Por su origen la Técnica aplica co nocimientos científicos, pero tiene por finalidad resolver cuestiones mo rales o de la costumbre, pero la forma de desarrollarlo ha de ser ar tística.

MEDIOS DE CAPTACION DE LOS OBJETOS DEL ARTE, CIEN- CIA, MORAL.

Cada una de las tres actividades culturales básicas tiene su medio propio de acercarse a la realidad:

- a) el Arte no se puede captar con la sola razón, sino con la ra zón ayudada de la intuición, o también con el sentimiento y la intuición.
- b) la Ciencia tiene como instrumento básico la razón y
- c) la Moral capta su objeto con el sentimiento ayudado de la ra zón estadística.

CONTENIDO DE CADA UNO DE LOS TRES CONTINENTES - (ARTE, CIENCIA, MORAL).

El Arte, mediante la razón-intuición o la razón-sentimiento llega a captar ideas. El Arte es el campo propio de las ideas.

La Ciencia, por medio de la razón, consigue la formulación de conceptos, perfectamente delimitados, definidos, "empaquetados".

La Moral, por medio del sentimiento-razón capta experiencias.

DISCIPLINAS QUE SE OCUPAN DEL ARTE, CIENCIA, MORAL

Puesto que la única ciencia es la exacta, cosa que no tienen ni el Arte ni la Moral, sustituimos el nombre de ciencia por el de disci- plina; en el sentido de conjunto de conocimientos que versan sobre - un objeto determinado, sin que este objeto sea necesariamente exacto y científico.

La disciplina que se ocupa del "origen" es la Ciencia propiamente dicha.

La que se ocupa de las experiencias y "mores", costumbres, es la Pregmática. Finalmente, la Estética se ocupa de los desarrollos artísticos y de la belleza.

PRINCIPIOS PROPIOS DEL ARTE, CIENCIA Y MORAL

La Ciencia se mueve siempre por exclusiones, por el principio de contradicción; se trata de deslindar y separar unas cosas de otras, y así obtener conceptos.

La Moral se guía por el principio de resultancia, el resultado, la estadística.

La Estética y la Teoría del Arte necesitan del principio de participación o desarrollo. Las obras artísticas, en su desarrollo, cada etapa involucra la siguiente.

EL PRINCIPIO DE DESARROLLO

El creador de este principio fue Hegel. Hegel contempló ante sus ojos la Revolución Francesa, que acabó con un mundo y dió aparición a otro: el mundo aristocrático al mundo burgués; tomó por modelo de su pensamiento la "Historia", en la cual nada deja de ser completamente, donde el principio de contradicción no puede regir, y donde las cosas no se excluyen, sino que se involucran, son y no son al mismo tiempo. Al principio de desarrollo él lo llamó dialéctica, el fondo de la realidad era una idea absoluta, que se desplegaba "dialécticamente" a través de tesis-afirmación-, atítesis-negación y se coronaba con la síntesis-negación de la negación-. Eugenio d'Ors tomó en consideración este principio y lo llamó principio de participación nosotros lo consideramos indistintamente como principio de desarrollo o de participación.

ANTROPOLOGIA CON RESPECTO AL ARTE, LA CIENCIA , Y LA MORAL .

Todo hombre aparece definido "predominantemente" por un sentido general que preside su vida; si se trata de un artista, Miguel Ángel, por ejemplo, que "predominantemente" era un escultor, todo lo que haga se plegará a este sentido general de su visión del mundo, todo tenderá a girar en torno a su sentido escultórico; si escribe versos, empleará el soneto, la más escultórica de las formas métricas renacentistas; si construye la Cúpula del Vaticano, será una impresión esculto-arquitectura-edificatoria; si pinta la Capilla Sixtina, modelará las figuras como si se tratara de una escultura, olvidándose de que se mueve en una superficie de dos dimensiones, no en un espacio tridimensional.

Un artista plástico no sólo no puede dominar cada una de las artes plásticas en su especificidad, sino que el dominio excelente de

una de ellas entraña que su sentido se extiende sobre las demás, como en el caso de Miguel Angel.

Pero hay todavía más. El Arte, por estar sobre-determinado, por ser infinitas las formas de desarrollo, fuerza siempre al artista a elegir, y una vez ha elegido entre varias posibilidades, tiene que seguir adelante, para dar una coherencia a su obra, importándole poco, por decirlo metafóricamente, que "varias musas se queden por el camino llorando". El artista se mueve forzosamente en el campo de la libertad, el poder y tener que escoger, constituyen su esencia más íntima. En cambio, los aspectos morales o científicos de la obra artística le interesan menos,

Otro es el caso del científico. Este, si es preciso, ha de dejarse matar por la Verdad, la cual preside su vida; así Galileo Galilei, forzado a retractarse por la Inquisición, tuvo que exclamar después: -Y sin embargo se mueve-.

En cambio, el moralista, el hombre de "mores", costumbres, no está forzado a seguir ninguna solución concreta, porque, como sabemos, las cuestiones de Moral están indeterminadas. En qué consiste exactamente la ciencia estadística de las costumbres o mores lo expresó con toda claridad Maquiavelo al decir: - El fin justifica los medios.- En Moral, recordemos, se trata de conseguir, resultados, fines, no orígenes, como la Ciencia, ni desarrollos, como el Arte. La Moral no puede predecir el comportamiento más que de una forma aproximada, porque tiene que esperar el resultado, la estadística, lo que se acostumbra, pero nunca con el rigor de las llamadas por antonomasia "Ciencias Exactas".

VERDAD, BONDAD Y BELLEZA EN LAS CREACIONES ARTISTICAS

Hemos hablado de predominancias; también de desarrollos; de principio de participación. Con esto queremos indicar que todo está en todo, pero que unas veces predominan unas cosas, y otras otra.

Las tres categorías, ideas madres o super-ideas de Verdad, Bondad y Belleza tienen objetos distintos, y se excluyen mutuamente, pero en el fondo están relacionadas entre sí. En una obra artística, qué parte corresponde a la Verdad y a la Bondad? La Verdad está representada por la Autenticidad y la Bondad por la Utilidad.

El campo de la creación artística se mueve dentro de la intuición, no dentro de la razón ni dentro del sentimiento; pero esto no quiere decir que sentimiento y razón estén del todo excluidos, simplemente que no son su centro; el Arte, sin la captación de ideas, sin la sobreconsciencia, no existe; no basta la razón, aunque puede tener una participación muy amplia, ni tampoco el sentimiento, cuya función no es nada despreciable, pero si los elementos reales de la experiencia y las esencias racionales de la razón no están trascendidas por las ideas artísticas sobreconscientes, no existe el Arte.

SIGNIFICADO Y SENTIDO

Un auténtico producto científico tiene significado, algo perfectamente delimitado y conocido, y se puede expresar por medio de conceptos y desarrollar mediante definiciones, mientras que una obra de arte tiene sentido, algo que sólo en parte se puede racionalizar, conceptualizar, pero que siempre se escapa en su ultimidad. Debido a eso hemos dicho que nuestro propósito- racionalizador no pasará de ser un simple ejercicio de pseudo-definiciones y de pseudo-conceptualizaciones, pues no se puede reducir a conceptos lo que de suyo es mucho más amplio, y sobreracional por naturaleza.

Un signo, de lo cual se deriva significado, es algo perfectamente claro, delimitado, que no ofrece duda alguna, tanto si se trata de - signos naturales el humo es signo de fuego -como si son artificiales- la bandera, el número "1", la letra "c", etc.-; en cambio un sentido es sólo una orientación general, algo que en cierta forma intentamos - delimitar, pero que en cierta manera se nos escapa; decimos -Tiene un sentido de las cosas más bien elevado, o bien: -Tiene el sentido de la distinción innata-. Al decir eso, más que explicar de qué se trata, invitamos al interlocutor a que intuya de alguna manera lo que - queremos decirle con unas palabras poco precisas.

ARTE Y COHERENCIA

En Arte lo de menos es el tema, lo importante es el desarrollo. Toda obra de Arte se sitúa entre un antes y un después: el Impresionismo llega después de los venecianos, Turner, Constable, Velázquez, Goya, Delacroix, Corot, Fortuny ... Cada paso supone el anterior, todo subsiguiente incluye un antecedente. De ahí que lo propio de un proceso artístico sea la (coherencia), la herencia común; hay un sentido general que preside la evolución artística. Y debido a esta coherencia se puede heredar y transmitir.

ARTE Y RAZON

La Razón puede, en cierta forma, dirigir la actividad artística, no crearla. La actividad supera, y está más allá del campo de la Razón. Max Bense, a propósito del Arte, habla de una co-rrealidad, jerárquicamente superior y distinta.

Se puede incluso discutir hasta qué grado de Razón es capaz - de admitir una obra de Arte: Baudelaire en sus Fleurs du Mal hace coexistir un alto grado de artisticidad con una fuerte dosis de racionalidad; en Métrica, el soneto exige del poeta una gran facilidad y habilidad técnico-racional, que le permita meter un contenido poético dentro de una estructura muy precisa -catorce versos de arte mayor, combinados en dos tercetos y dos cuartetos; el Funcionalismo- en otras épocas el Neoclasicismo- han sido momentos artísticos de - máximo predominio de la Razón; pero siempre que la obra ha sido un hallazgo artístico- observese que decimos "hallazgo" -se debe a una especie de gracia, de gratitud a una idea, que como co-rrealidad, se han añadido, elevándola angélicamente, a la realidad, racionalizada, medida, pesada v. contada.

No podemos prescindir de la Razón, pero no nos basta, la tentación de la Razón, el pecado de orgullo, es una constante de la humanidad: ya los ángeles, según la Biblia pecaron, encabezados por Luzbel, al querer suplantar con su inteligencia a Dios; San Agustín intentó comprender el misterio de la Santísima Trinidad y Dios le avisó por medio de un niño que quería meter toda el agua del mar en un hoyito abierto junto a la playa, Thomas Mann en su novela Doctor Fausto, expone la historia del músico que sucumbió al querer descubrir, científicamente, el secreto de la creación artística.

DYONISOS, APOLO, MINERVA

Los griegos, en su Mitología, o colección de cuentos sobre aspectos fundamentales de la vida y de la Historia, nos han dejado en la figura de los tres dioses Dyonisos, Apolo y Minerva, las tres ideas madres básicas de la creación artística. Ya sabemos que la creación artística es algo básicamente sobreracional, intuitivo, ideal, pero también que como obra humana, o hecha en colaboración con el hombre, ha de tener algo de experimentable o de racionalizable. Y según lo que "predomine" tendremos: 1) Sentimiento e Intuición, el tipo de inspiración dionisiaca; 2) predominio de la Razón, con poca Intuición, inspiración apolínea; y 3) equilibrio de Razón, e Intuición, la Inteligencia la inspiración de la diosa Minerva. Esta última es la que más conviene a los arquitectos. Los arquitectos han de ser sobre todo, inteligentes, su situación creacional se sitúa en el mano a mano de Razón, con Intuición: la Arquitectura es un arte nutrido de razonamientos, y apoyado en la Intuición.

ARTE E INSTINTO

La vida, en el fondo, es irracional, instintiva, animal. Lo que ocurre es que sobre esta base irracional nosotros, seres predominantemente racionales, montamos un racionalismo. Pero la vida se nutre de irracionalismo, y no sólo la vida sino todo movimiento artístico, en sus orígenes, cuando está buscando sus formas y lenguaje, se nutre de elementos instintivos y sentimentales. Esto ha llevado a querer explicar la gestación de la obra artística por lo instintivo. Y esto no es posible, lo mismo que tampoco se puede explicar totalmente por la Razón. La obra de Arte roza, e incluso puede impregnarse mucho de Razón y de Instinto, pero su esencia íntima escapa a eso, porque predominantemente es Intuición. Una obra artística es tal, porque alberga ideas, porque es una manifestación de Ideas, no de Conceptos ni de Experiencias que por sí solas no bastarían para explicar la obra artística; una obra de arte tendrá razones e instintos, pero estará fecundada por ideas.

El Surrealismo quiso explicar la creación artística por los instintos y los Infer-consciente. Dalí embadurnaba erizos y los soltaba sobre una tela, pero la creación artística no resultaba de unos simples movimientos instintos de un erizo sobre una tela, sino de la intuición del artista, que empleaba unos elementos dados, naturalistas, instintivos, y los transformaba en una creación poética. André Breton, en poesía, dejaba libre el subconsciente y anotaba automáticamente las asociaciones libres que aparecían en su imaginación; pero esto tampoco ha de llevar

nos a engaño, pues aunque la naturaleza puede crear -como la flauta del burro, que sonó por casualidad- algún que otro verso libre sensorial, el fondo de una creación perfectamente orquestada se debe a la Intuición. El infer-consciente puede actuar de disparador de la Intuición, pero no de creador.

ARTE, ENTENDIMIENTO, NO COMPRENSION

Cuanta mayor proporción de Razón haya en una obra artística, cuanto más racional sea un artista, mayor Comprensión habrá por parte del crítico, debido a que los elementos racionales, que lo constituyen, serán una buena guía. Cuenta más carga de Intuición o de Instinto, lleve más difícil será para el crítico penetrar en la conjetura de una obra artística.

En el fondo del fondo, como sabemos, una obra artística no se puede comprender, por no tratarse de un concepto científico, sino de una idea; sólo se puede entender, intentar explicarlos por una pseudo-racionalización.

La dosis de Razón, Intuición e Instinto, varían en una obra y otra. Según sea el grado de racionalidad e intelectualidad del artista, según sea el grado en que la razón ilumine el Sentimiento o explique la Intuición, en mayor grado será accesible a la Comprensión una obra de arte.

La Razón es el medio más idóneo de comunicación humana, y, por tanto, su mayor o menor abundancia, determinará el grado de comunicabilidad artística posible.

RACIONALISMO, EXISTENCIALISMO Y PROGRESO

Si miramos el conjunto de la cultura europea, veremos que en ella han existido grandes etapas en que la Razón ha predominado, siendo sus elementos cumbres Grecia, el Renacimiento, el siglo XVIII, la segunda mitad del siglo XIX ... Son épocas de máxima confianza en el poder de la Razón. Pero estas épocas han estado alternadas por otras de desconfianza en la Razón, como en la Edad Media, el Romanticismo; el Modernismo, el Dadaísmo, el Surrealismo ... hasta llegar al Existencialismo de Heidegger; en todos estos momentos se suele emplear el Instinto y el Sentimiento como medios más idóneos de acceso a la realidad tanto infer-consciente como sobre-consciente. Estas grandes corrientes de pensamiento matizan el grado de racionalismo de las obras artísticas, producidas dentro de la época, lo mismo que la proporción de intuicionismo o instintivismo. En líneas generales se puede decir que la línea de progreso se da la mano con la Razón y su predominio; como decía Eugenio d'Ors "la inteligencia no gusta de repetirse", indicando con esos, que la presencia de la razón hacía que las obras fueran más distintas y matizadas que en las épocas instintivas, existenciales o sentimentales.

EL ARTISTA Y EL ESPIRITU DE HUMILDAD

El Arte, básicamente, está compuesto de Ideas, captadas por la intuición, pero esto no es fácil; a veces es preciso que el talento artístico y el esfuerzo se den de bruces con la realidad varias veces hasta que por fin salta la chispa de la intuición, y brota una Idea.

Por eso la virtud más positiva para el artista ha de ser la humildad; sin humildad no existe gran artista -ni pequeño, se puede añadir. Una sentencia de los clásicos dice que: Zeus castiga a quien quiere saber demasiado, o de otra forma, que Júpiter da la inteligencia a los que quiere perder. La gran tentación de la Razón, de saber el último secreto de todo, es el mito de Fausto, de Thomas Mann, hasta el punto de dar a cambio la propia alma, que es como decir la propia salvación. Humildad tenía Sandro Botticelli cuando pintaba, y Fray Angélico que copiaba amorosamente las más humildes hierbas, con todo detalle. Y en premio a esta humildad, Botticelli es el perfilador y contornista más grande de toda la Historia de la Pintura Occidental.

INSTINTO Y RAZON PURA CON RELACION A LA ARQUITECTURA

!Que duda cabe que un pájaro, al hacer su nido, realiza en cierta forma una obra de construcción! !Que duda cabe que un ingeniero también sabe construir! Pero esto no basta para el arquitecto, en cuya profesión la Inteligencia-Intuición, mano a mano, con la Razón- ocupa un lugar tan importante. El arquitecto puede y debe aprender mucho de la habilidad instintiva de cómo un pájaro hace su nido; también puede y debe aprender mucho del racionalismo de un ingeniero; pero estas sugerencias no le bastarán, aunque podrán enriquecerlo; lo suyo, el puntal más firme, descansará en el trabajo conjunto de la Razón con la Intuición, ni la Razón pura sola como el ingeniero, ni el Instinto puro como el pájaro, ni la Intuición pura como un poeta. La Arquitectura, como obra artística, se mueve en el campo de las Ideas y para ella no le bastan ni los "prototipos" -instintivos ni los "ectipos" de la racionalización. La racionalización pura en Arquitectura, o la reducción al instinto, constituyen un auténtico fracaso, porque no constituyen su camino propio. Arquitectura quiere decir "Architextura", textura superior: tenemos un elemento físico, y por encima de él, más allá, hay un elemento metafísico sobrepuesto; esto sólo ya hace que la Arquitectura no pueda ser definida exactamente como un elemento científico y absolutamente racional.

Por otra parte, pueden haber texturas naturales maravillosas, en la madera o en la piedra, pero éstas son simples texturas físicas o infer-texturas, no archi-texturas, o sobre-texturas, como las ideas arquitectónicas desarrolladas por la Arquitectura.

INSPIRACION, INTUICION, IDEA

El artista, en su humildad creadora, intuye Ideas, podemos decir platónicamente, son inspiradas -en el sentido físico de inspirar

algo exterior hacia el interior-; en esta situación, el artista inspira un aire superior, un aire almal, que fecunda su psique y le lleva a - desarrollos artísticos; lo mismo que una semilla fecundada se desarrolla y crece; por eso nuestro principio, el que más nos conviene, es - el principio de desarrollo.

SUBCONSCIENCIA, CONCIENCIA Y SOBRECONSCIENCIA EN - LA CREACION ARTISTICA

La creación artística se sitúa entre dos extremos: a) por una - parte la Razón, que si "coge la parte del león", en la creación artística, la seca, la deja sin salsa, completamente disecada, y b) por - otra parte el Sentimiento, que si bien puede ayudar, como la Razón, en la creación artística, en cambio nunca debe "coger las riendas" , porque la obra quedaría blanda, gelatinosa, deshaciéndose completamente sumpotencial, como tal creación. La creación artística, en su ultimodad es obra de Intuición. Y la Intuición necesita, en mayor o menor dosis, pero siempre, de la Inspiración, que está en contacto con la esfera superior del hombre, la Sobreconsciencia. Cualquier intuición, en su previsión , o visión previa, está empujada siempre por un soplo superior, lo que los griegos llamaban la Musa, el Sentimiento, si pueden colaborar, mucho mejor, pero nunca su intervención puede llegar hasta el punto de dejar a la Intuición en un puesto secundario.

La degradación de la obra artística, por excesiva concesión al Sentimiento, puede llegar, en la novela de la moralina de la novela llamada rosa o blanca, e incluso descender más hasta la pornografía; esto es lo que puede ocurrir si el artista, en lugar de dejarse llevar, céntricamente, por la Intuición, se abandona a merced del Sentimiento.

Otra degradación le puede llegar si se deja conducir demasiado - por la Razón, que como sabemos por el mito del Doctor Fausto, y por la tentación de Luzbel, según nos cuenta la Biblia, consiste en - fiarlo todo a la razón, como si la creación artística pudiera ser algo - resoluble, igual que un problema matemático o un problema científico.

La creación artística se mueve entre dos polos: siendo producto de la Sobreconsciencia, necesita de la ayuda del Subconsciente y de la Conciencia pero el papel de éstas consiste en quedar subordinadas.

ARTE Y TEMPORALIDAD

Decía Eugenio d'Ors que no existía el arte Moderno, sino sólo el Arte, el cual tiene unos valores de perennidad, que lo hacen, en cierta manera, intemporal y eterno, lo que permite que el auténtico - Arte sea gustado en todas las épocas, por alejadas que estén. Esta intemporalidad se la confiere la Intuición. Todo arte ha gozado de la modernidad de su época. La calificación de "arte moderno" a una - parte muy pequeña del mismo no deja de ser una calificación transitoria. Una obra, la gran obra inspirada, independientemente de su modernidad o no, pasa a ser obra de todos los tiempos.

Otra cosa es que el tiempo deje su impronta en toda obra artística. Y otra también, que toda creación artística sufra un constante cambio de valor, exactamente como los productos del mercado, sólo que - referido a la sensibilidad, pues es innegable que hay épocas más sensibles que otras para los valores del clasicismo, mientras que otras lo tienen más acentuado para el Barroco, o sea para el Naturalismo, por el predominio de lo natural, más que por el predominio de lo ideal.

LA IMAGINACION

"La individualización dramática debe ser tan perfectamente poética, tan viva e interesante, que nos haga olvidar cuanto tenga de extraño en su envoltura exterior, obligándonos a interesarnos por medio de su vitalidad. Es decir, su forma exterior, las costumbres, usos y otras circunstancias del medio en el cual se desarrolle la acción, debe hacerse valer por sí misma".- Hegel: POETICA.

"Cierto es que el fenómeno del consumo resulta evidente y palpable para cualquiera: basta dirigir la mirada hacia edificios apenas terminados de construir para divisar junto a los mismos otros ya en vías de demolición; basta considerar la variabilidad de la moda femenina, de las modas artísticas, literarias, poéticas; basta contemplar los cementerios de coches, que ya se extienden en la periferia de nuestras ciudades (y no sólo en los Estados Unidos) y basta -lo he señalado ya en el capítulo dedicado al pop-art- considerar la boga tan encarnizada y efímera de las canciones de los "urlatori" o de los bailes colectivos destinados a durar media temporada. El "consumo" -entendido tanto transitivamente en el sentido de consumir algo, de valerse, no sólo de los alimentos, sino de la cultura, del arte, de la ciencia, de manera casi -'comestible', cuanto intransitivamente en el sentido de 'consumirse', de desgastarse y estar sometido a la absolescencia y a la antropía, de un determinado fenómeno, es indudablemente una de las constantes básicas de nuestra época".- Gillo Dorfles: NUEVOS MITOS, NUEVOS RITOS.-

"El cliente para el que se diseña una casa señala al arquitecto - las superficies que necesita. El arquitecto crea espacios a partir de - estos requerimientos. Una casa creada de esta manera para una familia determinada debe poseer la cualidad de servir también para otra familia. De esta manera el diseño refleja su fidelidad a la Forma".
LOUIS KAHN : FORMA Y DISEÑO.

SOBREDETERMINACION E IMAGEN

Cualquier obra artística supone un grado de Libertad muy elevado tanto si se trata de Juegos, Literatura o Plasticidad: el escoger una - solución significa abandonar otras, o a medio cumplir otras distintas; la única diferencia consiste en que, según el tipo de Arte y cuanto más alejado de las Artes Plásticas peor, la Sobredeterminación a que se - halla sometido cualquier tema artístico parece menos evidente, es más fácil que nos engañemos, cosa muy distinta de lo que ocurre con las Artes Plásticas, cuya realidad se hace plenamente presente por su afección total a través de sus Razones de Ser. Tensiones a trascender y Ocasiones de Existir, o sea porque, en este caso, el grado de contundencia es total y completo, por tratarse de un ente plenamente real, casi tanto como lo es un ser humano para otro ser humano. Todo ente artístico tiene un límite de determinación impuesto por las Razones de Ser, pero luego el desarrollo de una concreta y determinada temática es prácticamente infinito. La Sobredeterminación queda perfec

ARTES	PLASTICAS	Sobredeterminación muy evidente	REALIDAD	Razones de ser tensiones a trascender ocasiones de existir
	IMAGINARIAS	Sobredeterminación poco evidente	ABSTRACCION	1 ∞ Imágen Imaginaciones o versiones

tamente clara en las artes aspectizadas o realizadas -las Plásticas- porque entonces vemos claramente cómo el desarrollo sería distinto de haber escogido una solución u otra. La diferencia consiste en que las artes juegos a penas tienen tiempo de concretarse, debido a la rapidez con que pasan, las imaginarias o literarias se quedan en tal - grado de abstracción y generalización, que una imagen tiene tantas - versiones como imaginaciones posibles, mientras que las Artes Plásticas tienen una forma y unos límites claramente delimitados.

PALABRA Y SOBREDETERMINACION

TODA PALABRA, EN PRINCIPIO, CONTIENE UNA IDEA; ESTA IDEA ES, A SU VEZ, SUSCEPTIBLE DE DESARROLLARSE, MANTENIENDOSE FUELE A UN SENTIDO ORIGINAL; EL SENTIDO TOTAL DE UNA PALABRA NOS LO DA LA CULTURA, A PARTIR ESPECIALMENTE DE SU ETIMOLOGIA Y SIGUIENDO POR SU HISTORIA, SU EVOLUCION, MUTACION TRANSFORMACION, DECADENCIA, RENACIMIENTO, TRASLADO METAFORICO E INCLUSO MUERTE -TODA SU VIDA CULTURAL- INCLUIDA LA TRADUCCION Y EQUIVALENCIA. Esta es propiamente la labor de toda Academia de una Lengua determinada: aclarar, fijar, desarrollar.

El sabio alemán Wilhelm von Humboldt (Potsdam, 1767, Berlín, 1835) distinguía entre "energúeia" y "ergon", entre palabras que se están desarrollando, vivas y palabras ya fijadas, muertas. Esta distinción dirige, en principio, nuestro análisis.

Una palabra puede tener un desarrollo vicioso e interferir, entonces en el desarrollo de otras, por lo que cumple devolverla, a través del análisis, a su sentido originario, y aún a su propia plenitud de desarrollo; solo así se evita la confusión. Al limpiar una palabra conviene dejar al descubierto y revelar su total sentido profundo. Gracias a esta labor será posible entenderla, y luego traducirla, a una comprensión racional, más o menos aproximada, y, como no, a su desarrollo fecundo.

La enfermedad de una palabra es precisamente la falta de claridad, la confusión. Al extirpar todo lo que sobra, nos quedamos con el sentido originario, el conjunto de sus posibilidades semánticas, y la historia de su desarrollo. Sólo así se nos revela una constancia, una permanencia fundamental, en una palabra, algo así como los rasgos característicos y fisiognómicos que permiten identificar una misma persona a lo largo de toda su vida. Esta constancia o permanencia es la única determinación e invariabilidad que acompaña a una palabra, en medio de la cantidad de Sobredeterminación que acompaña las sucesivas fases de su desarrollo. Goethe solía decir -y lo recoge en su Fausto- que LAS PALABRAS SON TRADUCCIONES DE IDEAS MENORES, VIVOS ENTES CULTURALES, QUE ADMITEN DESARROLLO, no sólo en sí mismas, sino en otras posibles a las que podríamos llamar, siguiendo esta fijación ideas hijas y nietas ... mientras que muchas palabras nuevas tendrían su ascendencia en otras ideas padres, abuelas, bisabuelas ... Esto es lo que se llama familia de palabras.

EL RENDIMIENTO Y LA COMPRESION DE UNA PALABRA INDICAN LOS LIMITES DE SEPARACION ENTRE LA CREACION, siempre artística y por tanto, intuitiva de una palabra, y SU FIJACION LOGICA, EN DEFINITIVA EL PASO DEL SENTIDO AL SIGNIFICADO. Hay lenguas, como el catalán, el castellano, el inglés que conservan un grado de poetización de las palabras muy puro, mientras que otras como el francés han casi evaporado, a base de decantación racional, el sentido, de las palabras hasta dejarlas en puros significados. Sería el signo del país que convirtió en tapices los jardines, y en bolas y paralelepípedos los bojes y alebustres... el racionalista país que alumbró a Descartes, el autor del Discurso del Método para hacer las ideas -claras, -léase racionales, geométricas-.

No tratamos de perfilar definiciones -desarrollos únicos que tienen los conceptos- puesto que estamos en el campo de las palabras-ideas, que no son encerrables delimitables o abarcables de sí. De tratarse de una definición se trataría más bien de una pseudo-definición, al intentar captar por la Inteligencia - Razón e Intuición lo que de sí es -mucho más amplio y superior a la simple Razón. Ocurre lo mismo que en el intento de esclarecer el Arte, que en su ultimidad, como ya sabemos, es un producto de Ideas, intuitivo. A pesar de nuestro esfuerzo, sólo llegaremos a levantar el velo que cubre las palabras-ideas. La inteligencia emplea la Razón para que, a base de esforzarnos, la realidad creadora y poética se nos abra superiormente en la evidencia de la intuición. La Razón aquí no pasa de ser un puro andamiaje de acceso.

Para que una palabra llegue a estrecharse en su sentido hasta un mundo significado, es preciso que haya sido muy trabajada racionalmente, y aún esto sólo se conseguirá, en puridad, en los signos de la Lógica matemática y de la Matemática, porque una palabra siempre tiene una ganga que la hace en el fondo inabarcable, indefinible. El francés, a base de fijación lógica, apenas permite la verdadera poesía. Dice Víctor d'Ors: "El lenguaje se hace en un constante caminar de las sobreconciencia a la Conciencia, de la Creación artística al Logos. Pe

ro también del Instinto al Logos, de lo interjeccional a lo intelectual y aún de lo intuitivo a lo interjeccional: con todos los viceversas. Porque es el normal vehículo del espíritu todo".



PALABRA E IDEA ARTISTICA

Toda palabra que nombra alguna realidad es poética, contiene - una Idea. Ya sabemos lo que, aproximadamente, entendemos por una Idea, una realidad que se puede entender -porque tiene un sentido-- no comprender, captación totalmente racionalizada -en el supuesto de que fuera un significado-. Esta múltiple disponibilidad de la palabra -la pluralidad inagotable de significados que se le pueden atribuir, - recordando la expresión de Humboldt "energúeia" frente a "ergón", ha sido una de las máximas aportaciones filosóficas de Eugenio - d'Ors, al permitirnos salir del galimatías que supone toda Historia - de la Filosofía con la proliferación de significados para cada palabra, además de la contradicción de puntos de vista defendidos. Sólo una filosofía del sentido, frente a la de significados nos podía sacar del - atolladero de la contradicción según el "principio de contradicción", en que ha vegetado el pensamiento; por otra parte nos ha permitido también enlazar todas las producciones del Espíritu, las Artes, las Letras, la Política e incluso la Ciencia -Arte, Ciencia, Moral- con - el pensamiento, que ya no es, en su intimidad abstracto, sino poético -colaboración de la intuición con la Razón-. Sólo así las filosofías, en lugar de excluirse -principio de contradicción- pueden integrarse, sin mengua de cultivar cada una su parcela.

LA PALABRA EN LA CRITICA DE ARTE

Si consideramos bien nuestro universo cultural, veremos que está, en la práctica, constituido de palabras. Lo que dice Sartre en sus "Les Mots" que vivía en un mundo de palabras -se refería a las escritas en libros-, no en un mundo de realidades, es rigurosamente exacto; pero debemos corregir, que todo absolutamente lo conocemos, a través de la palabra, y todo nos lo explicamos y nos lo comunicamos por medio de ella. José María Valverde afirmaba que el pensamiento y la palabra son una misma cosa, más aún no hay pensamiento sin palabras que lo expresen, y que quien no sabe expresarse es porque no sabe bien lo que ha pensado; Eugenio d'Ors para huir de la abstracción enteca, reducía todo a palabras, y recordaba a Hamlet, cuando decía: -Words, words, words, - aunque éste lo hacía en sentido - pesimista y despreciativo. Todo lo que podamos pensar está contenido en las palabras y ellas nos preceden y nos sobreviven.

Pero el PROBLEMA QUE SE NOS PLANTEA ES EL DE TENER QUE TRASVASAR A PALABRAS REALIDADES - FORMALIZADAS EN PINTURA, ESCULTURA Y EDIFICACION - PLANOS: BULTOS, VACIOS-; TENER QUE HABLAR DE UNA REALIDAD CON MEDIOS DISTINTOS DE LA MISMA Y LA COSA NO TERMINA AQUI; TAMBIEN LA POESIA: LA LITERATURA EN GENERAL, NECESITA, PARA PODER EXPLICARSE, SALIRSE DE SU PROPIO LENGUAJE PARA INGRESAR EN OTRO.

En resumidas cuentas, que la Palabra es toda la realidad -inferior, media o normal y superior-, el pensamiento y la materia. Pero también nos asalta un temor: Qué ocurriría sobre las cualidades -del oro, si sólo hubiera la posibilidad de conocerlo a través de la plata? O del coñac, si solo a través de la cerveza?. Algo así es lo que ocurre con la Palabra y las Artes Plásticas, o cualesquiera otras artes. La Palabra sólo será un auxiliar, un medio no ayuda, de ninguna forma nos puede servir para trasladar o traducir realidades completamente distintas. Por eso la obra de Arte ha de ser recreada, experimentada, nuevamente, y nunca una descripción puede ocultarnos -servir de substitutivo- de la realidad artística que se trate, máxime cuando tanta distancia hay entre las distintas realidades creadas por las distintas Artes.

LAS PALABRAS ARQUITECTURA, EDIFICACION; COMPOSICION

Seguramente España es el único país, o de los pocos que quedan, donde se confunden los términos Arquitectura y Edificación, y donde además, no se sabe exactamente lo que sea Composición -cuando más se la confunde con lo pictórico, al hablar de "composición" de las fachadas"- En Gran Bretaña, nadie confunde un edificio -un ente cultural muy concreto, en el que se puede "habitar", "ejecutar ciertos hábitos"- con una arquitectura -que puede ser desde un puente a un trazado viario-. Sobre el término Composición hay que decir que en la República Argentina, lo que en España se llama Proyectos, es conocido allí por Elementos de Composición (1º); Composición Arquitectónica (2º); Id. II (3º); Id. III, (4º); Id. IV (5º).

Total; que lo que aparece reconocido de entrada en los planes - de estudio elaborados en el extranjero -incluso en aquellos que constituyen parte de nuestra área cultural, como es Hispanoamérica- es - aquí objeto de una lucha diaria, puramente verbalista, sin entrar en el meollo del asunto. Composición, de "Cum" y "positio", quiere decir - "posición común", reunión de elementos varios -espacios en la Edificación- en uno superior, que los comprende a todos. La Composición constituye el aspecto para -racional de toda obra artística, cualesquiera que sea; pero, a la vez, no es algo accidental, sino profundo, fundamental de la obra de Arte; debido a eso se habla de composiciones musicales, literarias, pictóricas, escultóricas ... y de subgrupos -los distintos géneros- dentro de las mismas. Hemos puesto así, en evidencia, el sentido "desnudo" de la palabra Composición, y, a la vez, su carácter fundamental en la creación artística, sea cual sea.

COMPOSICION	= POSICION COMUN
ARQUITECTURA	= TEXTURA SUPERIOR
EDIFICACION	= "AEDES FACERE"

La relación de la palabra Composición con los Proyectos -cuyo sentido es distinto "proyección"- es la de un antes en un proceso con un después, el inicio y el fin; dicho de otra forma, los Proyectos edificatorios consisten en la "proyección"- -o proyectación- en sistema, generalmente diédrico, del pensamiento compositivo elaborado previamente", proyectación que se hace sobre planos -papeles- o espacios-maquetas. De ahí el sentido profundo de llamar Composición Arquitectónica a los cursos de Proyectos; lo que traducido a términos -operativos equivale a decir que Composición y Proyectos deben ir perfectamente unidos; añadiéndose a estos dos estadios, para llegar ya, a su materialización en la realidad, la Construcción, que supone la parte material del Proyecto, el cálculo y disposición de sus elementos físicos.

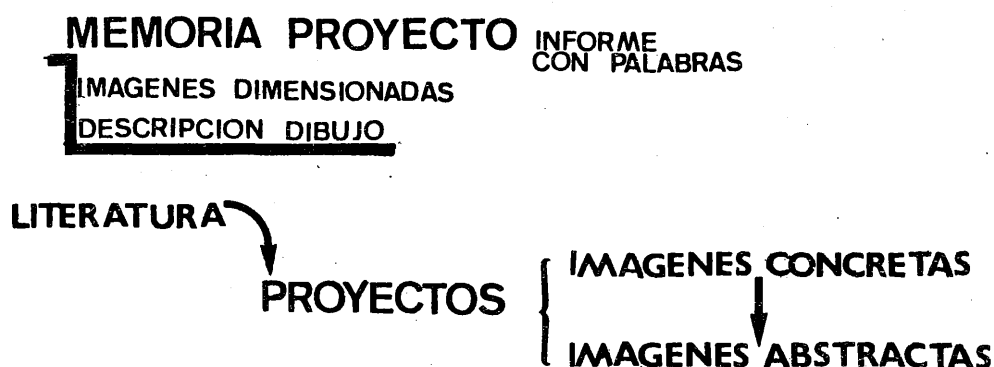
Llegamos ya a "des-entrañar" y "desnudar" la palabra Arquitectura, que significa "ectura superior", cualquier textura desde las varias texturas textiles hasta las de la torre Eiffel o el tejido viario de una región, desde el simple agregado mecánico de una roca -en Edificación- pasando por los "locales" donde es posible "localizar" -de "locus", lugar, en latín- el hombre espera hasta la super-textura total de un organismo edificatorio. Vemos, pues, que por su etimología Edificación -"aedes, casa, "facere" hacer- también se distingue de Composición y Arquitectura. Edificio, edificar, vienen del latín "aedificum", "aedificare". Podemos observar cómo el "facere" de "aedes-facere" se transforma ya en edificio en un "aedes-ficere"; es probable que la palabra catalana "ficar", meter, tenga este origen, la Transformación de la sílaba "fe" es "fi". También debemos destacar que el sentido latino de "edificar" es el de "hacer y construir una casa", y que esta

acción y construcción son para habitar, para moverse dentro, para meterse en la casa o mansión. Por tanto, edificio es lo que permite albergar algo, meterse dentro, habitar.

Gracias a la etimología nos ha sido posible distinguir los diversos sentidos de tres palabras que parecían, a veces, poco más que sinónimas. Nuestro propósito, al hacer eso no es el de retrotraernos a un primitivismo, ni de cargarnos la "historia" de cada una de estas palabras, sino hacer ver la fijeza o constancia propia de cada una, de manera que, sin mengua de su relación mutua, no se perdiera de vista el carácter específico de cada una.

LITERATURA Y PROYECTO

Ya hemos hablado de que toda la cultura, en el fondo, se reduce a un informe hecho con palabras. Y es así, a través de la palabra, como se manifiesta también, un proyecto. Pero no toda la literatura es igual; hay muchas clases de Literatura. Sabemos que en las letras se cumple el grado de imaginación que llamamos Fantasía, donde ya hay creación de imágenes, aunque a nivel puramente abstracto, a través de la alusión de las imágenes letras y sus combinaciones formando palabras. Ahora bien, ¿qué clase de Literatura corresponde a las Memorias y Pliego de condiciones que acompaña a un Proyecto? en primer lugar debe destacarse que Proyecto, Memorias y Pliego constituyen un todo unitario, o mejor, que constituyen las partes de un todo, cuya pura y exclusiva finalidad es la de levantar, en la realidad un edificio visible tangible y habitable; no se trata de unas imágenes literarias que describan una abstracción imaginativa, sino unas imágenes dimensionadas a escala, en definitiva, se trata de una descripción de un dibujo o serie de dibujos -sección, plantas perspectivas-; toda veleidad "Independencia" queda excluida; no se trata de una "descripción" válida por sí misma, sino condicionada por unos dibujos, subordinada



a los mismos, aunque sean muy bella y correcta, independientemente del fin a que ha sido destinada. Aquí debemos decir que la función de esta Literatura -el trasvase de imágenes "concretadas" a imágenes "abstractas"- sea parecida a la de la Crítica de Arte; la Literatura, en este caso, no puede ser un sudedáneo de la realidad edificatoria. Este es el grado de colaboración literaria admitido por un Proyecto.

IMAGENES ABSTRACTAS E IMAGENES CONCRETAS

El proceso artístico que va desde los Juegos hasta las Artes Plásticas es un camino de continua perfección y complejidad de cara a las Imágenes. En el Juego -donde el Arte "se reduce a un puro juego"- un cambio de imágenes, algo sin trascendencia -la Imagen residual, en cuanto creación, pasa tan rápida, que apenas queda nada -lo suficiente para que no sea nada-; en la Literatura, y la Música, el sistema de "anotación" -letras, palabras, notas- tiene mayor fijeza, -un dibujo- alusivo y abstracto, mientras que en las Artes Plásticas, artes realizadas, su contundencia existencial es máxima, puesto que -se nos presentan en la realidad cotidiana- edificios, esculturas, pinturas. A medida que va aumentando la concreción de las imágenes de -constancia de las mismas -su eficiencia- se hace también más patente.

SOBREDETERMINACION, LITERATURA, ARTES PLASTICAS

En Arte, siempre hay Sobredeterminación; lo único que ocurre es que su presencia es menor, y menos patente, conforme descendemos en el grado de creación artística, cuando vamos, en sentido descendente, de las Artes Plásticas hasta Los Juegos. Pero el hecho de que sea menos patente no quiere decir que no exista. En los Juegos, la duración de la Imagen es tan breve, que se queda todo en la pura Existencia, prácticamente: la Existencia domina a la -Trascendencia.

En la Literatura, a pesar de haber una auténtica creación de Imágenes, el nivel abstracto en que se mueve llega a confundir: parece, aparentemente, muchas veces que nos estamos moviendo en el -campo de la Imaginación; sensible y esto se debe a la especial inconcreción en que tiene su ser la Imagen literaria; debido a eso mismo

ARTE

• Sobredeterminación Mayor **"WANT TO BE"**

LITERATURA

• Sobredeterminación Menor

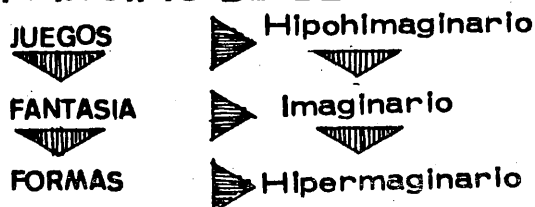
el lector tiene a pensar que lo que ha leído ha podido suceder. Pero obras como "Seis personajes en busca de autor" de Pirandello nos indican la presencia consciente de un proceso de Sobredeterminación, de creación, en una obra literaria: la materia artística, los seis personajes, solicitan un autor, que los desarrolle, piden su trascendencia.

En las Artes Plásticas las posibilidades de constatar la artisticidad y grado de Sobredeterminación de un proceso creador son más evidentes. Pero lo mismo que en los Seis personajes en busca de Autor, también Louis Kahn, nos ha hablado de lo que las cosas edificatorias quieren ser, de su vocación, su llamada a la trascendencia "want to be". Lo que los entes artísticos quieren ser constituyen el único límite que toda obra impone por sí misma, debido a su peculiar naturaleza. Y que la Sobredeterminación es muy clara en los entes plásticos es fácil de constatar por la presencia del sentido de la vista -la claridad mental no es más que una versión intelectual de la nitidez de la visión física.

EL PROCESO IMAGINATIVO DE LAS ARTES

Cada uno de nuestros sentidos tiene una "forma" de recibir noticias sensitivas de la exterioridad, y no sólo tiene una "forma especial de recibirlo" -sensación luminosa, acústica, plástica ...- sino -que no puede hacerlo de otra forma -entendido como posibilidad, o -"formalidad apropiada", y como manera, o "modo de comportarse" , frente a cualquier connotación exterior+ cualquier afección al sentido de la vista, aunque sea un porrazo o una quemadura, se transforma inmediatamente en sensación luminosa, el "ver las estrellas" del lenguaje cotidiano, y así con todos los demás sentidos.

PRINCIPIO DE DESARROLLO

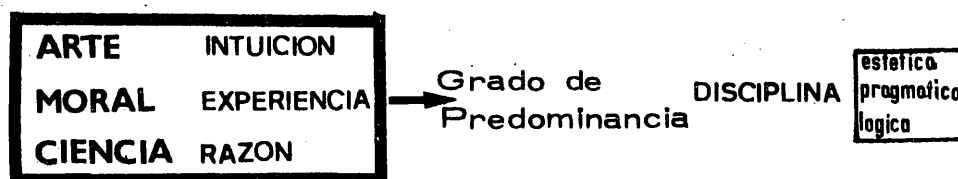


Ahora bien, nosotros vamos a centrarnos inmediatamente en lo visual puro, en las imágenes visuales desde los Juegos hasta las Formas de las Artes Plásticas.

El proceso creador de imágenes, en el presente caso, sigue el siguiente camino: para pasar a cada estadio superior, hay que pasar por el anterior, y además asumirlo; a esto es a lo que se llama desarrollo -lo mismo que si se tratara de una semilla, y que, según la fase en que se encuentre, se queda en Juegos, Fantasía o Formas-; hay un solo proceso, que va del estadio Hipo-Imaginario al Imaginario y de éste al Hiper-Imaginario, lo que ocurre es que cada modalidad artística agota su ciclo de posibilidades dentro de estadio de terminado.

INTUICION E IMAGEN ARTISTICA

Sabemos que sin Intuición no hay Arte, lo mismo que sin Experiencia no hay Moral y que sin Razón no hay Ciencia. Otra cosa distinta es que hayamos descubierto que el entendimiento más completo de la Realidad Total no nos lo puede dar ni la Intuición, ni la Experiencia, ni la Razón por separado, sino la totalidad de las tres actividades básicas del Espíritu. Pero haciendo una distinción, y es la de considerar todos los entes culturales producidos por el "homo faber" como productos híbridos, en los que se da la Moral, la Ciencia y el Arte al mismo tiempo, variando sólo en grado su composición, de tal manera que sólo el grado de predominancia de cada uno de los tres componentes básicos nos indica en qué disciplina -Pragmática, Lógica, Estética- ha de quedar clasificado dicho producto.



Una vez hemos declarado el componente intuitivo forzoso para el Arte y además su principal predominancia intuitiva, debemos considerar que el Arte se compone de Imágenes y que éstas formas imaginativas constan, en realidad, de una "imagen + una idea"; sólo el grado de ideación nos dará su pencia en cada estadio del desarrollo, y su clasificación dentro de las Artes.

A continuación debemos centrar nuestro interés en el desarrollo por sí mismo. Entendido cada estadio artístico como una forma desarrollada, debemos recordar que cada resultado, forma posterior implica la suncción de la imagen anterior. En el caso de los Juegos se tratará de una imagen sensible, o imágenes sensibles, barajadas en un juego, sin pasar de ahí, parándose su trascendencia en este punto; en el caso de la Fantasía, la imagen ganará en valor creativo -se ha pasado de un simple juego de barajar imágenes sensibles a una creación de nuevas imágenes, aunque a simple nivel abstracto- y también se queda la creación ahí; finalmente, esta imagen que vive en la fantasía de cada uno, formalizándose de múltiples maneras distintas -cada ilustrador de una obra literaria o cada versión cinematográfica varía en su modalidad aspectiva-, se llega ya a concretar, ingresa en el mundo de los seres vivos -vida no existencial, sino superior, trascendente- como siguiendo la creación del Universo, lo mismo que un reflejo de la Divinidad -por algo se llamará creación-; entonces el artista plástico plasma en el espacio-ercluso, excluso, incluso- su obra, fijando en "una sola" de sus posibilidades imaginativas lo que era pura abstracción imaginativa de la Fantasía.

DESARROLLO Y COHERENCIA

Un desarrollo, una semilla que trasciende al crecer, supone - una continuidad de sentido general -que la semilla de una col no produzca un cerezo- y una transformación cualitativa -el niño, el adolescente, el joven, el hombre maduro, el anciano-. coherencia, herencia común, quiere decir precisamente, la permanencia de un cierto grado de unidad entre el antes y el después del desarrollo; así desarrollo y coherencia serían, respectivamente dos aspectos de una misma realidad, la primera el movimiento y la segunda el contenido.

Podemos considerar, por lo menos cuatro formas de desarrollo:

- 1) En el Arte en general, conforme han ido apareciendo las distintas Artes.
- 2) En cada Estilo de una época
- 3) En cada artista
- 4) En cada género artístico.

El Arte es uno, pero sus formas son variadísimas. Podemos decir que de un sentimiento artístico general han ido despegándose las demás Artes, después que al comienzo era confuso hasta que cada Arte ha sido delimitado su campo propio de acción. Las Artes últimas han podido aprovecharse de mayores experiencias, mayores posibilidades - de fecundación: así se transmite todo el patrimonio cultural artístico, unas Artes lo toman de otras, unos artistas beben en otros; así hay un desarrollo y una herencia común.

OBRA ARTISTICA Y ARQUITECTO

Toda Forma posterior es una variación, con mejora y perfeccionamiento de la Forma Anterior. Toda imagen concretada tiende a adaptarse, cada vez más, a la idea o arquetipo que la preside, hasta conocer y dominar toda la gama de sus posibilidades: lo que en el comienzo del desarrollo no está más que una idea apenas entrevista, en las sucesivas fases de su desarrollo se va convirtiendo en el arquetipo, plenamente captado, y "realizado" plasmado, concretado. Es, lo que - Louis Kahn pretende decir al hablarnos de la vocación de cada ente - edificatorio, de su trascendencia, de lo que quiere ser. Desarrollarse es, en definitiva, trascender, ir a más.

EL PRINCIPIO DE DESARROLLO

Durante algún tiempo hemos considerado equivalentes los principios de Desarrollo y de Participación, pero después de haber hablado de la Coherencia, debemos considerar que el Principio de Participación está ya incluído en el Desarrollo: sólo es posible hablar de un desarrollo mientras hay una participación, una continuidad.

La relación con el Principio de la Lógica, o Principio de no Contradicción, es la de que, mientras en éste los entes no pueden ser y no ser al mismo tiempo, en aquél sí son y no son al mismo tiempo -en un niño está presente el adolescente que será "desarrollo"-; y con el Principio de Resultancia es la de que los entes existenciales tienen tantas posibilidades de ser como de no ser -hay que atenerse a las estadísticas, los resultados-.

El Principio de Desarrollo tiene un afán de totalidad, comprendiendo tres aspectos principales:

- 1) Una necesaria unidad
- 2) Una exigida variedad
- 3) Una tendente totalidad.

LA FORMA

En el MODERNISME catalán el paso del mismo -neo-Romanticismo, evanescencia, decoración sutileza, dibujo en el aire...- al -NOUCENTISME se operó, en parte, con el simple cambio de nomenclatura en una revista, que de llamarse PEL y PLOMA se convirtió en FORMA. Significaba nada menos que el paso del mundo del Sentimiento al de la Inteligencia -Intuición † Razón-. Y es que "forma" no es más que una palabra latina que significa "figura o determinación" exterior de la materia", "lo exterior, lo aparente de una cosa". Y viene todo a cuento de que el mundo de las Artes Plásticas es un territorio de "formas" apariencias, allí donde la imaginación fantástica se convierte en -presencias espaciales, confundencias existenciales- racionales con predominancia intuitiva, trascendente. Con esto hemos acotado ya con mayor precisión el campo propio de la Arquitectura: es una Forma, aunque -luego veremos que es una Forma que no se ha dejado agarrar del todo todavía, pero que ya estamos casi a punto de alcanzarlo.

FORMAR, INFORMAR, REFORMAR, DEFORMAR, TRANSFORMAR,

Formar -formar-, "dar forma o configuración a una cosa", es el acto por el cual convertimos en espectralizada una Idea junto con una Imágen. El convertir el sustantivo forma en un verbo convierte en activa la sustancia de forma, de tal manera que, ahora, la forma "formaliza", imprime forma. Todos los demás prefijos, añadidos a formar, "in", "re", "de", "trans" no hacen más que añadir nuevos matices a la idea de "formalizar".

El que in-forma, al comunicar algo, da una forma a algo que no la tenía, que se movía en la incocrección. Re-formar quiere decir "volver a formar", cambiar la forma a algo. De-formar quiere decir un déficit, rebajar, de categoría una forma por otra que sea una caricatura de la misma. Transformar -con el "más allá" del trans- indica que una forma es como si volviera a nacer, renace en otra forma "completamente distinta"

Así hemos conocido una parte de la familia de las Formas en plena acción.

FORMA Y SOLIDEZ

La contundencia de las Artes Plásticas es tal que la duda no cabe sobre su Imagen, al presentarse en nuestra recepción. Dicho de otra forma, de otra manera, que son imágenes sólidas, con gran apoyatura inferrealista: VEMOS una pintura, vemos y tocamos una escultura, vemos, tocamos y nos orientamos en un edificio. Queremos decir que se queda ahí. Podemos volver cuantas veces queramos la experiencia.

LAS FORMAS DE LAS ARTES PLASTICAS

Como sabemos son tres: masa, textura y color. El protagonismo, en la Escultura, corresponde al volumen, el espacio lleno expresado; la Pintura, al color, la piel o superficie de las cosas, la luz que resbala sobre ellas; en Edificación, la textura, el espacio excluido, vacío, los vanos o vanalidades en toda su riqueza y variedad.

Claro que pueden haber interferencias, como en todas las cosas culturales: entre Pintura y Escultura, la escultura policromada; entre Escultura y Pintura, en los relieves; entre Edificación y Pintura, las fachadas; entre Edificación y Escultura, los volúmenes edificatorios.

Pero lo que sí es evidente que una textura no es lo mismo que el color, y lo mismo con el volumen. Son modos o manera distintas de lo espacial; tres modalidades o experiencias distintas de lo espacial.

UNIDAD DE LAS TRES ARTES PLASTICAS

En el fondo, las tres modalidades espaciales tienen un punto de partida común. Veamos: partimos de lo imaginario, son imágenes nacidas en la Imaginación creadora antes que formas visibles y tangibles, pero esta modalidad existencia espacial es de caracter secuencial una cosa donde otra termina. Kant decía que el Espacio y el Tiempo se podían deslindar mentalmente, pero no en la realidad, pues para ver dos puntos seguidos hace falta tardar un tiempo determinado, y por otra parte, el tiempo es inconcebible sin una longitud de duración. Para percibir cualquier manifestación espacial hace falta que las imágenes vayan sucesivamente unas demás de otras; sólo así es posible diferenciarlas física y psíquicamente; o sea que es preciso que sea secuencial. Ocurre lo mismo con la fotografía: para que las instantáneas queden bien es preciso que las impresiones ocurran sobre trozos distintos de película.

IMAGEN Y LITERATURA

Las imágenes de la Fantasía y que viven en la Fantasía son conservadas y sugeridas o por la palabra hablada -que tiene que ir una demás de otra, como los vagones- o por la palabra escrita -visualización simbólico-alusiva de una realidad imaginario-fantasiosa- donde también una palabra sigue a otra, como en una pintura las formas y colores.

Las palabras escritas para que queden claras y sean entendidas no pueden ir sobrepuestas, sino sucesivamente y ordenadamente. Esto ya nos lo dice Lessing en su Laocoonte.

EL PROCESO DE LAS FORMAS

Una forma es una Idea una Imagen: la creación de formas consiste en la inclusión de Ideas, mediante Imágenes, en la Sensibilidad: las ideas intuitivas fecundan la imaginación, la cual rompe la contra de la - Sensibilidad y se aspectizan. Si las Formas no se aspectizaran no sabríamos de su Existencia. Por otra parte, hemos dicho, la modalidad es secuencial.

FORMA Y ACCION

Hemos hablado del Juego como primer estadio de lo artístico, pero es que las formas siempre han jugado un papel desde los mismos orígenes del mundo: toda forma es activa. Esta acción puede revestir tres modalidades: 1) activo, 2) pasivo, 3) neutro.

Distinguimos ahora un nuevo sentido de la palabra Juego. Antes hemos hablado de un primer estadio en que se producía el Arte, y así ha salido el Juego, estadio hipo-imaginario; ahora, a base de recordar el papel activo de las formas -cuyas modalidades expondremos más adelante-, vemos que el Juego continúa hasta el final, sólo que entra en fases más altas y más complejas, y según la intención de cada modo -artístico, el Juego se para, o sigue, hasta nuevos estadios, Imaginario o Hiper-Imaginario.

SIMBOLO, EXPRESION, FORMA

Símbolo, del griego symbolon, latín symbolum, tiene el sentido de "Imágen, figura o divisa con que materialmente o de palabra se representa una idea intelectual o moral, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre esta idea y aquella Imágen". Dicho en otras palabras, el humo simboliza el fuego, el verde la primavera, la bandera la patria, los signos "!!!" la admiración. Seguramente el símbolo ha sido una de las primeras manifestaciones, y las más simples, que ha revestido el Arte. Tendríamos algo así como lo siguiente: se habría pasado de una imagen sensible a la misma imagen considerada como símbolo.

La Expresión, que ya tienen las plantas, según nos recuerda Max Scheller, constituye todavía un estadio, si cabe, más primitivo: el grito de dolor o de alegría expresan alegrías o tristezas íntimas.

El Juego significa ya el ingreso en la Literatura del Espíritu, un despegue; ya no son sólo elementos físicos o naturales, imágenes sensitivas, ni tampoco imágenes sensibles transformadas en símbolos, sino un libre juego de imágenes sensibles.

Con esto ya llegamos, en el campo de la Percepción estética - porque, como sabemos antes va la Fantasía, la verdadera creación en su inicio- a las Formas, campo pleno de la creación artística, donde

la Fantasía creadora se materializa ya, se concreta, el libre exceso — gratuito, que dice Víctor d'Ors: libre, porque es el reino de la suprema libertad, de la Sobre-determinación; exceso, porque excede, trasciende Ideas, crece hacia arriba; gratuito, porque se da gratis como la gratia, "por añadidura", podemos poner en tensión nuestra voluntad para provocarla, pero no podemos producirla voluntariamente, que sería lo mismo que decir que podemos crear Arte con la Razón.

LA EXPRESION Y LA FORMA

LA EXPRESION, diríamos, siguiendo a Eugenio d'Ors, ES LA BELLEZA DEL GESTO, MIENTRAS QUE LA FORMA SERIA LA BELLEZA DE LA PERFECCION: APROXIMAR las formas a los arquetipos ideales que las rigen.

A través de toda la Historia de las Artes podemos perseguir los dos valores de Expresión y Forma. Simplificando mucho, porque habría que verlo con más detalle, podemos decir que las épocas barrocas son expresionistas y las clásicas formalistas, perfeccionistas. El Arte Moderno ha derivado más bien hacia el expresionismo, aunque un escultor como Arístides Maillol o un Josep Clara nos darían una versión nueva del ideal de perfección en la forma, al igual que los clásicos.

LA FORMA Y LA MAGIA

Mirando la Forma en otro sentido nos encontramos, como dice Berenson, que tiene también, como tal, un valor contenutista, de contenido, encierra alguna realidad, dulcemente aprisionada; pero las Formas surrealistas, en cambio, no devuelven al mundo de la pura Magia, son trascendencias, ya no simple juego, que aluden — como las letras de la Literatura y las notas de la Música — aún "mundo de magia".

LA FORMA Y EL JUEGO

Ya en el sentido segundo, más elevado, de sucesiva complejización del segundo sentido del Juego, SEGUN WEDEWER, "LA CONCRETA REPRESENTACION FORMAL NO HACE MAS QUE ENMASCARAR EL VERDADERO JUEGO DE LAS INTENSAS FUERZAS ARTISTICAMENTE SIGNIFICANTES". O sea que la Forma pretende hacernos olvidar las profundas tensiones que se esconden bajo su aparente calma y reposo.

FORMA Y CORREALIDAD

Max Bense nos diría, en cambio, que la Forma no es más que una manera de realidad superior o distinta, que se nos da al mismo tiempo que la realidad de la materia con que se nos representa, pero sin confundirse con ella; la forma artística es un además inseparable de la materialidad de la obra de arte. A esto nosotros objetaría

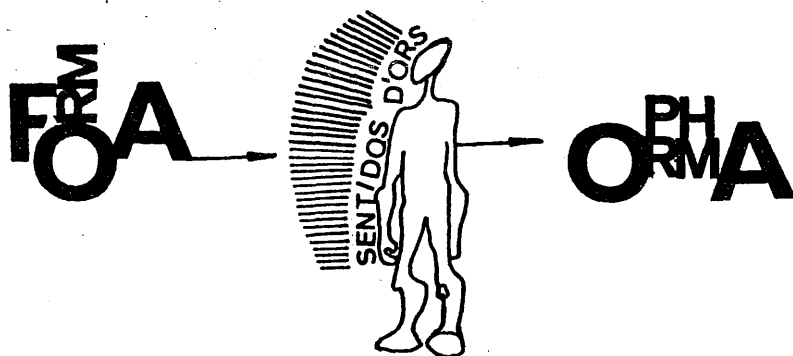
mos que la realidad reviste tres posibilidades -reunidas en la obra de arte-: existencial, esencial y trascendental; Max Bense parece diluir lo esencial entre lo real simple y lo Ideal.

LAS REGLAS DEL JUEGO

Las formas juegan, libre y desinteresadamente, pero, a la vez, se mueven dentro de unas reglas, -exactamente como ocurre en las Artes que consisten, precisamente, en ser juego-. El sentido que tiene cada Forma se deriva precisamente del tipo de juego que juega cada una de ellas. Según el papel representado es el sentido.

FORMA, FORMALIZACION, FORMALIDAD, SENTIDOS

Forma sería lo perceptible artísticamente. Ahora bien, en el Territorio de la Imaginación el proceso de Toda Fantasía creadora es el de llegar, en las Artes Plásticas, a una "formalización", a una concreción imaginativa, a una aspectización espacial. Pero, a su vez, esta conversión en "forma" de una Fantasía, reviste, o puede revestir distintos modos o manera de representarse en el espacio, según los -sentidos que tengan que recibirla, percebirla: la vida pura, la visión táctil, o la visión orientaria, o sea Pintura, Escultura, Arquitectura. De manera que, en último extremo, los sentidos son los que deciden el tipo de "formalidad".



FORMALIZACION

FORMALIDAD

FORMA Y SENTIDO

Entendida corrientemente, Forma quiere decir más bien "escultura", cuerpo o bulto, volumen, más que "formas planas" -nos referimos a un sentido usual de la palabra-. Pero, recordando nuestra distinción entre Significación y Sentido, diremos aquí que entendemos la palabra forma en amplitud, como un Sentido y por eso podemos distinguir entre "forma plana", "forma cúbica" y "forma textura". Es una distinción que procede de la especificación de cada sentido físico respecto a las sensaciones captables por los mismos.

FORMA Y PLASTICIDAD

Nosotros, siguiendo el proceso imaginario, llamamos a las Artes Plásticas Artes Realizadas o Concretadas, pero tomando el nombre por la "plasticidad" entonces consideramos la presencia de la acción humana creadora sobre la misma -aludimos a una "molduración", una manipulación de una materia apropiada de acuerdo con una técnica y siguiendo un modelo ideal-. Por si quedaba duda sobre qué clase de "forma" era la referida, tenemos que se trata de una "forma plástica". Y al decir esto aludimos a la gran presencia de la Forma en su multiplicidad espacial.

LA FORMA ARTISTICA: TRANSFORMACION

No decimos nada extraño al afirmar que la "forma artística" no vale por el material con que ha sido hecha. En cambio, sí resulta aclarador, para nuestro entendimiento, señalar el hecho de que, en el fondo se trata de una materialidad "transformada" -la "correalidad" de Max Bense-, al mismo tiempo que se nos da una materia percible por los sentidos naturales, percibimos confundido con la misma, un fenómeno artístico, o sea que la materia se ha transformado, transustanciado en - una nueva forma, la forma material primera trasciende ahora ideas artísticas; a esto parece aludir también el trans de "trans-formación". La Transformación se debe a la Idea, sin ella no habría tal.

LOS TRES PAPELES DE LA FORMA

TODA FORMA "JUEGA" AL MISMO TIEMPO TRES PAPELES DISTINTOS: QUE YA HEMOS ANUNCIADO ANTERIORMENTE ACTIVO, PASIVO Y NEUTRO, VARIANDO SOLO DE UNAS FORMAS A OTRAS CUAL DE LOS TRES PAPELES ALCANZA EL PROTAGONISTICO. De manera que nos encontramos también aquí con un híbrido -lo mismo que en los entes culturales entre Moral, Ciencia y Arte-, toda Forma, al mismo tiempo, los "juega" los tres. Esto ocurre en toda Forma -en general- y en las artísticas todavía más -manifiesto el papel. SEGUN EL PUESTO, O LUGAR QUE OCUPE DENTRO DE UN TEMA O PROGRAMA UNA DETERMINADA FORMA EL PAPEL QUE PONGA DE MANIFIESTO SERA DISTINTO: en un edificio, la fachada, corrientemente jurará un papel más pictórico, o para-pictórico -relieves y molduras-, en cambio si se trata del volumen o volúmenes, entonces, lo escultórico predominará, y no es preciso decir que si se trata del espacio incluso, el papel predominante le corresponderá a la textura. Las variaciones pueden ser, a la vez, infinitas, según la intencionalidad del artista, que puede oscilar de la "pura creación original" hasta la "impura re-creación de un intérprete". En un retrato cabe menos creación -debido a la mimesis- que en una creación arquitectónica exentizada máximamente de la naturaleza, o también en una partitura musical como las de Bach -que son puros juegos armónicos-.

INDICACION, EXPRESION Y REPRESENTACION EN LA FORMA

Los tres papeles son inseparables en toda Forma, y además, -ineludibles, variando solamente la importancia de cada uno de ellos, según la Forma que se trate. Según sea la Forma, así el protagonismo de un papel o de otro: el grado de intimidad de cada papel con respecto a una Forma determinada nos da el protagonismo; según sea la tensión sobre--real de cada Forma la distancia entre la misma y uno de los protago--nistas se hace menor.

Recordemos los tres papeles:

- 1) activo, verbal, indicativo si tiende al movimiento, a la energía
- 2) pasivo, expresivo, sustantivo si tiende a la masa o volumen y
- 3) neutro, representativo, adjetivo, si tiende a la cualidad, a lo superficial.

Por el primer papel las Formas hacen algo; su composición y disposición se disponen a la acción; es el papel que corresponde al - verbo, esto hablando de la plasticidad como un "lenguaje" artístico; im_plica el tiempo de una manera inexorable, dispuesta a la acción en cual_quier momento; HAY CARGA ENERGETICA.

POR EL SEGUNDO PAPEL LAS FORMAS SON ALGO, ma_nifiestan una esencialidad, la recalcan, la subrayan, la fijan o graban - con mayor o menor fidelidad. Lo que se pone de manifiesto aquí es su mismidad, su ser, su consistencia o substantividad -el papel del subs--tantivo-.

POR EL TERCER PAPEL LAS FORMAS UNAS ESTAN POR OTRAS, representan, no se presentan así mismas, sino que son como aquél que manda un representante en su lugar. Son neutros, por-que viven olvidadas de sí mismas; se trata de una actuación "cínica", "impresentable"; es como si no tuvieran el debido decoro por sí mismas y se limitasen a representar a otras. SIRVEN, COMO LOS ADVER-BIOS Y LOS ADJETIVOS, PARA COMPLETAR A LOS DOS PA_Peles anteriores cualificandolas.

"La imaginación es la loca de la casa".

Teresa de Jesús
(Gran lectora de libros de caballerías)

"L'Imagination au Pouvoir"

Revolución de Mayo, París, 1968

"-¿A quién quieres más hombre enigmático, dime, a tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano?

- Ni padre, ni madre, ni hermana, ni hermano tengo.

--¿A tus amigos?

- Empleáis una palabra cuyo sentido, hasta hoy, no he llegado a conocer.

-¿A tu patria?

- Ignoro en qué latitud está situada.

-¿A la belleza?

- Bien la quería, ya que es diosa e inmortal.

--¿Al oro?

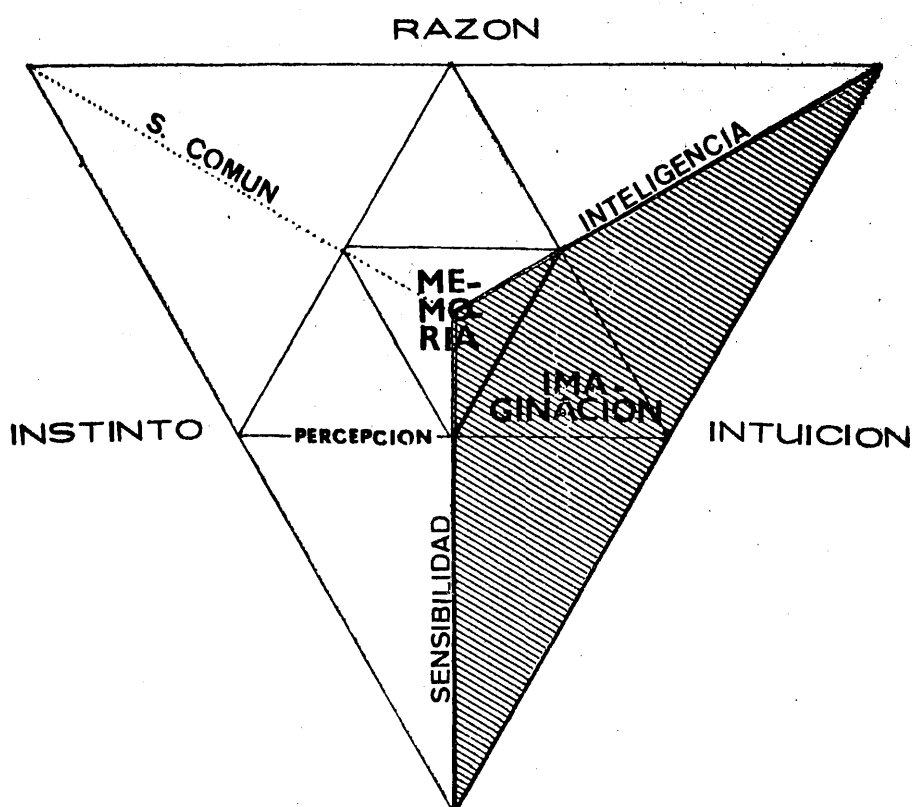
- Lo aborrezco lo mismo que aborreceís vosotros a Dios.

- Pues ¿a quién quieres, extraordinario extranjero?

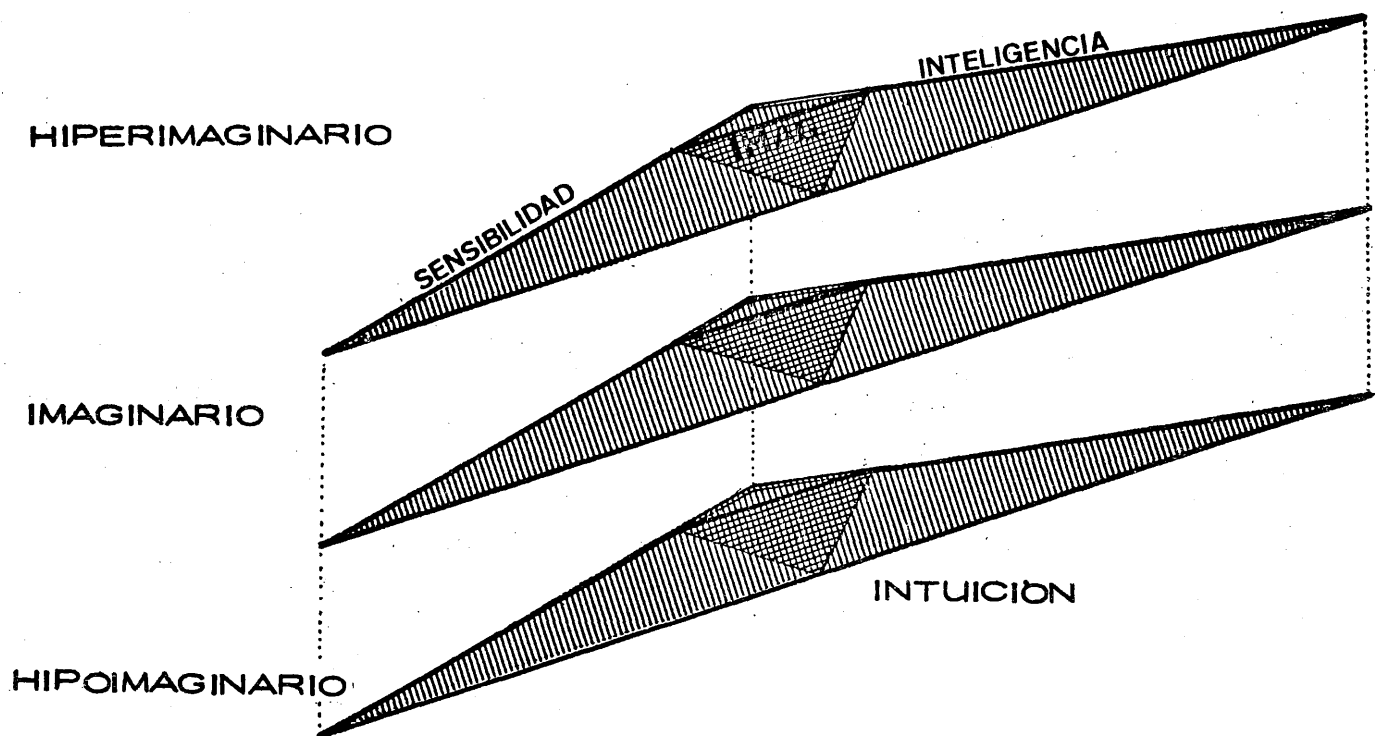
- Quiero a las nubes ..., a las nubes que pasan ... por allá ..., ¡a las nubes maravillosas!".

Charles Baudelaire, 1868

1 IMAGINACION Y CAMPO DE LA CREACION ARTISTICA

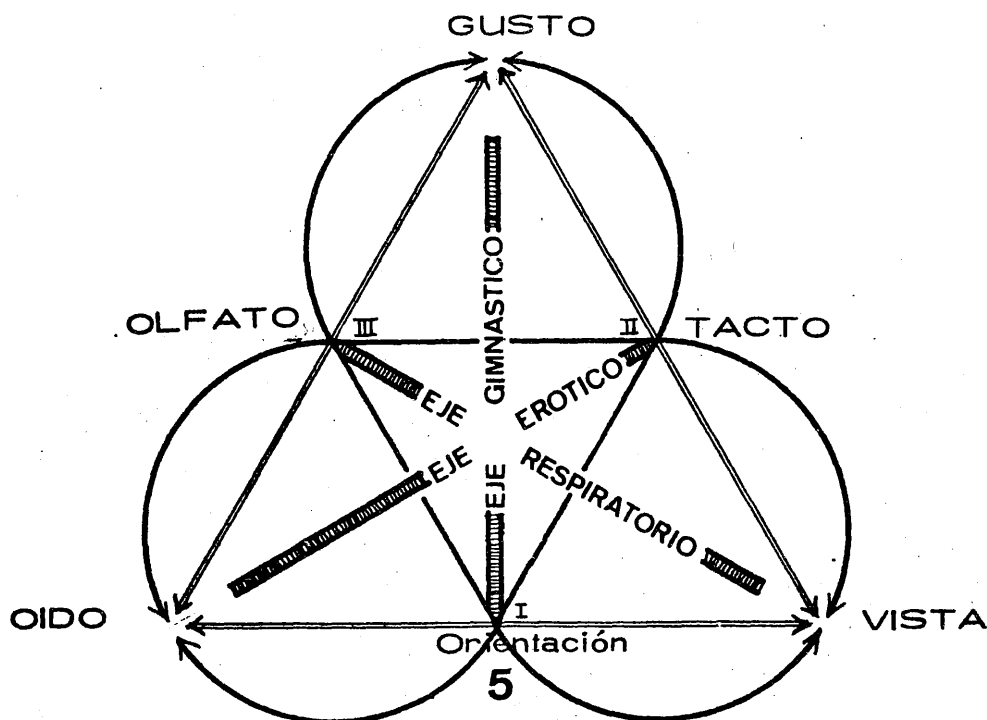
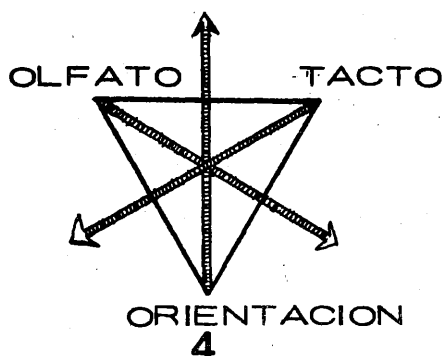
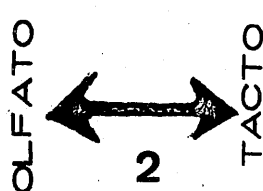
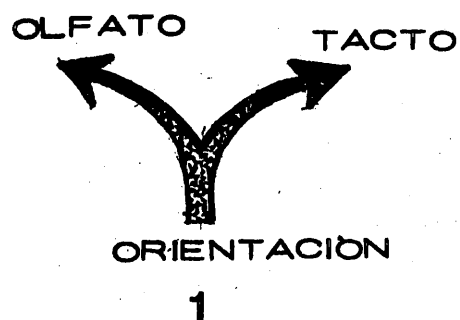


2 ESTADIOS DE LA CREACION ARTISTICA



DIFERENCIACION DE SENTIDOS

SEGUN MODOS DE RECEPCION



- ORIENTACION:** Simboliza y distingue lo energético.-Agente: La gravedad
- OLFATO:** Simboliza y distingue lo cualitativo. Agente: El olor
- OIDO** : Simboliza lo cuantitativo.-Agente: Los sonidos(onda sonora, vibración)
- VISTA** : Tocar a distancia. Agente.- La luz
- GUSTO** : Simboliza lo cualitativo-cuantitativo.- Agente: El sabor
- TACTO** : Simboliza lo cuantitativo.-Agente: La plasticidad

TRES REGIONES SEGUN CONCRECCION

Tradicionalmente, al referirse a las artes plásticas, se ha hablado del "Reino de las Artes"; con referencia a las letras se ha empleado la expresión "República de las Letras". Dado que hoy las monarquías que quedan suelen ser constitucionales, y que la idea de República comprende muchas conceptualizaciones distintas, quizá lo más sano sea quedarse con la palabra Territorio muy anterior a cualquier consideración del mismo como Reino o República.

Decimos tres territorios, porque en el campo total de la creación artística podemos distinguir tres formas distintas de concretarse la imaginación, en tres niveles distintos, de menor a mayor grado de concreción. Así se justifica el acotar la totalidad del campo de la imaginación en tres únicos territorios. Llamaremos a cada uno de estos niveles Estadios. Distinguimos:

- 1º. Estado mágico -los juegos- o situación de infer-imagen, Estadio hipo-imaginario.
- 2º. Estadio i-mágico -la Literatura- o situación de normal-imagen.
- 3º. Estadio hiper-imaginario - Artes Plásticas- o situación de super-imágen.

CARACTERISTICAS DE LOS TRES ESTADIOS

El primer estadio, que comprende los juegos, es un estadio pre-artístico, en que las imágenes pasan con tal rapidez que apenas tienen tiempo de concretarse. Empleando nuestra terminología diríamos que se trata de unas infer-imágenes, imágenes disminuídas: son las combinaciones del jugador con la pelota, que intuye -y ve- la posibilidad de un gol, pero que aparece fugazmente en su imaginación, a penas unos segundos; también en el juego de cartas...; en el caso de ajedrez, juego muy racional, muy intelectual, las jugadas tienen más fijeza; también en este estadio de infer-imagen se dan diversos grados de intervención del azar -la Intuición-, -el Sentimiento- y la Razón. De todas formas, el juego, a pesar de su importancia para el Arte, siempre ha sido considerado como una forma inferior del mismo.

En el segundo estadio, la Literatura, las imágenes son un puro producto de la fantasía de cada uno, sugeridas por la reunión,

en forma de sílabas -vocales, o vocales y consonantes- de palabras como "árbol", "casa", "campo", las cuales sugieren imágenes completamente distintas de las que se componen reuniendo, en el primer caso una "a" una "r" una "b", una "o" y una "l" por este orden, y así con las demás. Las imágenes están claramente sugeridas, pero viven solamente en el mundo de la fantasía de cada uno, carecen de la fijeza que imprimen a las suyas las Artes Plásticas.

En el tercer estadio, las llamadas por antonomasia Artes Plásticas, o "artes realizadas", "concretadas" en el espacio de diversas formas, son en realidad "super-imágenes", "archi-imágenes", elevadas por obra de la Intuición, a un mundo super-real: la realidad de cada imagen concretada ha ido acercándose a su ideal de perfección, a su "arquetipo".

EL ARTE Y LOS JUEGOS

El primer estadio de realización artística -y no sólo en los juegos- es una primera selección, o elección a base de juego. Este nivel como sabemos, es sólo pre-artístico, un rápido esbozo a penas concretado.

Al hablar de las Artes y los Juegos debemos recordar que ha sido bastante tradicional considerar que en el Arte siempre ha habido algo de juego; lo que sí es nuevo es la consideración de que el Arte sea Juego.

En este primer estadio, la situación de la imagen es un puro juego, "magia", "ilusión". Cuando un mago, o un ilusionista saca de un sombrero de copa unos conejos o unas palomas, en esta situación tenemos una primera formulación un intento de salida de una imagen artística, pero a nivel simplemente existencial, de infer-imagen.

Por eso podemos decir que cualquier manifestación artística tiene una fuente de creación subterránea, la última raíz de la creación artística, sin lo cual no aparecería por parte alguna el humus vital que da secreta vida al nacimiento de todo arte y de todo estilo artístico.

La creación artística, parto incompatible, y como todo parto natural, doloroso, tiene en su aspecto de juego también una parte de diversión.

Los juegos, dentro de las Artes, son aquellas imágenes que se han quedado a simple nivel infer-consciente. Por eso decimos que los Juegos no sólo representan un estadio pre-artístico, sino que constituyen por lo mismo un estadio inferior, una cierta degradación en lo artístico.

Este es el nivel en que el Arte se queda en pura y simple magia.

El territorio en el que se desarrollan los juegos, o territorio mágico, es de una factura muy simple en su proceso, como es el pasarse la pelota en el fútbol, el cambiar las cartas en el juego de naipes o el mover las piezas en el juego del ajedrez; lo que se dice realmente un puro juego.

La poca, por no decir escasa contundencia de las imágenes, en el Estadio mágico hace que -por su misma endeblez- nos parezcan infer-determinadas, que su proceso, como estadio primero hacia una creación superior, super-real, apenas se note.

Existe una secreta raíz, que reúne la magia con el juego, incluso hablando de filológicamente. Así:

	(<u>g</u> ico-jico
	(
ESTADIO MAGICO	(<u>j</u> uco
	(<u>j</u> uego
	(

SENSACION Y PERCEPCION

Nosotros, a través del Sentimiento, recibimos en nuestra Psique, nuestro Cuerpo psíquico, Experiencias, comunicaciones exteriores, por medio de nuestro Cuerpo físico; la exterioridad, mediante los sentidos, penetra, en forma de sensaciones, en la interioridad, la Psique. Allí estas sensaciones quedan reflejadas, convertidas en reflejos, que son - como copias fieles en un espejo de lo exterior, recibido por las sensaciones. Estas sensaciones, al atravesar la frontera, o aduana más o menos libre, de la Sensibilidad, llegan a la Imaginación, convirtiéndose en Imágenes. Estas son las que llamaremos imágenes-sensaciones.

El Cuerpo físico, o Fise, y el Cuerpo psíquico, o Psique, están íntima y profundamente relacionados: a una conmoción interior respondemos con un movimiento físico y a un movimiento físico con un reflejo interior; podemos decir que nos movemos, porque nos con-movemos y a la inversa. Por eso la capacidad de sentir, que tiene el hombre, es una de nuestras grandes cosas.

La Sensibilidad es la capacidad que tenemos nosotros de convertir los Reflejos en Imágenes. El proceso exterior-interior es el siguiente: excitación exterior sobre los sentidos=sensación -zona del Sentimiento, del Sentir- cuyos productos son las Experiencias, experimentamos lo exterior; atravesada esta zona del Sentimiento, las sensaciones se convierten en Reflejos, y a través de la Sensibilidad, en Imágenes.

El Sentimiento conduce directamente al vértice existencial, comunicación directa con la simple existencia elemental.

El corazón y el sistema nervioso constituyen una localización, más o menos densa, de la repercusión sobre la Psique, de todo Sentimiento y a la inversa.

La localización de los sentidos en puntos concretos del Cuerpo físico, corresponde a un desarrollo y especialización de los animales superiores. En el niño pequeño, y más todavía en el estado de fetalización, la sensación está todavía por especializar: aquí todavía es posible ver el estadio indiferenciado de los sentidos.

La Percepción es el acto psíquico por el cual nos damos cuenta de una sensación. La Percepción para nosotros, constituye una especie de imaginación sensitiva. Este tipo de imaginación contiene gran cantidad de elementos sensibles que nos acercan a los animales.

La percepción artística forma parte de la imaginación y está hecha a caballo, entre la Intuición y la Memoria.

La imagen intelectual está hecha en colaboración por la Sensibilidad y la Inteligencia. Los conceptos son imágenes intelectualizadas.

El camino de la sensación al concepto procede así:

SENSACION-PERCEPCION (imaginación sensitiva)- IMAGINACION - RAZON (concepto = imagen sensible intelectualizada)-MEMORIA.

La Percepción es el fundamento de nuestra subjetividad; es el acto básico de nuestra mente y el motor de la vida psíquica.

Los objetos se manifiestan mediante estímulos que alcanzan al sujeto a través de sensaciones, que percibidas por el sujeto, son retenidas como representaciones.

La Percepción no es un fenómeno simplemente psicológico, por cuanto provoca tres actividades distintas:

- a) la Sensación que es de orden instintivo
- b) la Selección instintivo-intuitiva, y
- c) la Imaginación, instintivo-reflexiva.

las cuales promueven la cadena motriz del Sentimiento en orden a la Sensibilidad. Lo sentimental es sólo predominantemente instintivo por cuanto desencadena una acción inmediata, tendiendo lo instintivo puro a una acción inmediata, a una finalidad mediata.

LOCALIZACION Y ESPECIFICACION DE LOS SENTIDOS

El sentido más antiguo de todos, el más primitivo y el menos conocido es el sentido de la Orientación. Es un sentido que podemos rastrear desde los minerales hasta los seres vivos, plantas, animales inferiores y superiores. Veamos los cristales como van repitiendo, según los casos un mismo modelo de cristalización, cómo el polvillo del hierro, al entrar en un campo magnético dibuja unas líneas de atracción, cómo una planta, tan pronto empieza la germinación, la raíz se orienta hacia la tierra, para buscar la humedad y el alimento, y cómo el tallo se orienta hacia la luz y crece en su sentido. En los animales, la Orientación, desde el más pequeño espermatozoide hasta el mono o el elefante, este sentido, confundido con el instinto, pasa a regular toda su vida. En el hombre "ese desconocido", según Alexis Carrel, el sentido de la Orientación, es tan importante, que de su exacto conocimiento han de derivarse grandes beneficios, uno de los cuales será el futuro desarrollo de la ARQUITECTURA, que apenas estamos presenciando e

iniciando, y con respecto a lo cual todo el pasado no será -a pesar de todas las maravillas- más que la Pre-Historia, con respecto de la Historia.

Del sentido de la Orientación, en el cual estaban comprendidos todos los sentidos, se derivaron otros dos, también primitivos, pero ya más especificados, el de Tacto y el Olfato; de la colaboración entre estos tres sentidos se originaron otros tres, más elevados, refinados, superiores: el Gusto procede del Tacto y el Olfato, el Oído de la Orientación y el Olfato y la Vista -tocar a distancia- el Tacto y la Orientación.

Hemos visto cómo de una indiferenciación primera partió una especificación y localización posterior, centrada además en unos órganos concretos: la Vista en los ojos, el Oído en las orejas, el Olfato en la nariz, el Gusto en las papilas gustativas y el Tacto, distribuido por todo el cuerpo, aunque tiene zonas más sensibles que otras -la espalda, por ejemplo- es el sentido que nos recuerda la falta de especificación y localización primera, el segundo, por tanto, entre los más primitivos.

Entre el sentido de la Orientación y el sentido de Olfato, en dirección hacia el Tacto, corre el Eje Erótico; entre el sentido del Tacto y el de la Orientación, directo hacia el Olfato, va el Eje Respiratorio y entre los sentidos del Olfato y el Tacto, hacia el sentido de la Orientación, procede el Eje Gimnástico.

El Eje Erótico participa de lo ambiental y lo espacial; el Eje Respiratorio, de lo ambiental y lo temporal; el Eje Gimnástico, de lo temporal y lo espacial.

Cada sentido tiene, dentro del campo total de la Sensibilidad o mejor del Sentimiento, una clara especificidad, un terreno acotado; los ojos órganos de la Vista, están capacitados para Ver, siendo su agente propio la Luz y esto es así hasta tal punto que un golpe en los ojos se transforma en sensaciones lumínicas, lo que vulgarmente se llama "ver las estrellas"; el Tacto está capacitado para Tocar y cualquier sensación que llegue al mismo se convierte inmediatamente en táctil; la cualidad más propia del Gusto es el Gustar, del Oído, del Oír, Olfato el Oler y de la Orientación, el Orientarse, el Localizar.

LOS SENTIDOS SUPERIORES Y LAS ARTES

Las Ideas artísticas -y las ideas en general- son permanentes; -lo que varía, según los tiempos, son las formas de su encarnación, las modalidades, las conceptualizaciones.

De los sentidos superiores, la Vista y el Oído, el primero es el que tiene que ver con las Artes Plásticas, artes que se manifiestan en el Espacio, mientras que el Oído lo es del Tiempo, la Música, arte de la duración.

Las Artes Plásticas están presididas, cada una por una idea distinta: La Pintura, contiene Ideas Numerales; la Escultura, Ideas Numerables y la Arquitectura Ideas Numerales.

La Vista, ayudada de otros sentidos, -excepto la Pintura, arte de la Visión Pura- capta de un modo específico cada una de las tres Artes Plásticas.

La Vista, con la ayuda del Tacto, capta la Escultura, el volumen, el espacio lleno o espacio incluso, incluido.

La Arquitectura, es captada, o mejor vivida, con el sentido de la Vista ayudado del sentido de la Orientación.

DESARROLLO HISTORICO DE LOS SENTIDOS SUPERIORES Y LAS ARTES.

El desarrollo de cada uno de los sentidos superiores ha coincidido con el progreso de la Bella Arte que mejor le conviene.

Conforme fue progresando nuestro conocimiento del sentido de la Vista desde Giotto hasta acá, la Pintura recogió, desde el descubrimiento de la perspectiva hasta el Arte Abstracto, el ciclo más brillante de su historia.

Las posibilidades del sentido del Oído todavía las estamos descubriendo pues desde los ritmos musicales más primitivos hasta la música concreta, vamos recorriendo un camino de constantes descubrimientos.

No deja de ser sintomático que los momentos cumbres de la Escultura estén situados dentro de la llamada Edad Antigua, pues el sentido del Tacto, tan fundamental para la misma, es también, como sabemos, uno de los más primitivos.

EL SENTIDO DE LA ORIENTACION Y LA ARQUITECTURA

El desarrollo de cada arte es muy lento, desde que la Intuición -empieza a tirar con fuerza del Infer-consciente, para sacar una posibilidad hasta que se conocen sus recursos y se desarrollan en plenitud, Se trata de un proceso, en cierta forma paralelo, entre el camino que recorre cada artista hasta posesionarse de su arte y el que recorre cada ciclo artístico o incluso cada modalidad artística.

La Arquitectura, que, a través de su historia, ha tenido un desarrollo maravilloso, con todo, salvando la Arquitectura Romana, la Bizantina y la Gótica, ha tenido que esperar a nuestra época para encontrar el utillaje intelectual apropiado para entenderse a sí misma y para conocer cuál era su campo de desarrollo más apropiado. Estamos viviendo, en nuestra época, un instante como el de los primitivos que prepararon la gran explosión de la Pintura Renacentista. La Teoría de la Relatividad, de Einstein, y el pensamiento de Heidegger en su obra fundamental Ser y Tiempo, al reunir el Espacio con el Tiempo, constituyen el utillaje más apropiado para entender el auténtico sentido de la Arquitectura, porque ésta no es un arte del Espacio estático puro campo propio de la Escultura -sino arte del Espacio-Tiempo, un Espacio que incluye el Tiempo. Un espacio en el que ocurren hechos. Por otra parte, la profundización en el entendi-

miento de la Arquitectura va unida, como siempre, en el desarrollo de un sentido, en el presente caso todavía muy desconocido, el sentido de la Orientación, fundamental para la Arquitectura.

EPOCAS TEMPORALISTAS Y EPOCAS ESPACIALISTAS

En el desarrollo de la Cultura han predominado unas veces las Artes del Tiempo y otras las Artes del Espacio; las primeras han coincidido con los ciclos barrocos y las segundas con los ciclos clásicos. La civilización actual tiende más bien a una síntesis del Espacio-Tiempo. La Música, arte del Tiempo, ha tenido su gran época de florecimiento en la época que va del Barroco al Romanticismo. La misma Arquitectura se dinamiza en su planta y en su ornamentación durante la etapa barroca. De todas formas, el estatismo arquitectónico coincide con las épocas clásicas y neoclásicas -Antigüedad griega, Renacimiento, Neoclasicismo- épocas de predominio de la simetría y de la consideración de la Arquitectura como bulto expresivo.

CAMPO DE LA CREACION ARTISTICA

El campo o territorio de la creación artística se mueve completamente en los dominios del Espíritu, la Psique, pero dentro de ciertos límites; de cara a la Fise, o Cuerpo Animal -los Sentidos, Experiencias y Sentimientos- Su límite lo constituye la Sensibilidad- Sensación e Intuición- de cara a la Razón, la Inteligencia - Intuición, específicamente artística, y Razón, científica-; todo esto abierto ampliamente a la Intuición, dominio propio del Arte y la Creación artística.

Cuando las Creaciones Artísticas, productos básicos de la Intuición, tienen su centro de gravedad en la Inteligencia, o sea cuando la Intuición entra casi en partes iguales -más o menos- en el ingrediente de una Creación artística -el poeta Baudelaire, Le Corbusier- la obra artística resulta más racional y por tanto más comprensible, más fácilmente entendible y comunicable, coherente, inteligible.

Si la Creación gravita hacia la Sensibilidad, queda más próxima a los Sentidos y las Experiencias; y así, infer-racional la Experiencia, y super-racional la Intuición, la Comprensión no tiene lugar donde meter baza, y hay que echar mano del Entendimiento y penetrar en la obra artística -Rimbaud, Gaudí, Wright- como ladrón frutivo, o como explorador en una selva desconocida, para conseguir, a través de sucesos y difíciles chispazos, algunas trasparencias que nos aclaren algo de la misma.

En caso de moverse la obra en el campo de la Intuición pura, su misma superior-razón o superior-claridad, deja a la Razón e incluso al Entendimiento, cortos y sólo podemos valernos de la Intuición, que luego, quedándonos siempre en déficit, intentaremos racionalizar, como podamos. Artistas intuitivos puros son fra Angélico, Velázquez, Mozart.

Dentro de este territorio acotado está también, dando un repertorio de soluciones en el Tiempo, orientando los nuevos pasos y archivando -continuamente las nuevas soluciones, la Memoria.

La Imaginación, centrándolo todo, participando de todo, Inteligencia, Sensibilidad, Sobreconsciencia, Memoria, como indica su terminación --ón, dinámica, tiene por labor principal, a la vista de estos ingredientes, producir, crear, nuevas imágenes, percibibles por los seis sentidos, que dan como resultado o una normal transcripción de la apariencialidad -Velázquez- o una creación de infer-realidad -Zola, Goya- o una -realidad superior, transcendida a idealidad -Fidias, Miguel Angel, Rafael.

ARTE Y ESPIRITU

Como sabemos, el Arte, junto con la Ciencia y la Moral, es un -producto de la Cultura, siendo ésta una creación del Espíritu humano, -de la Psique. Todo lo que entra en contacto con el Espíritu, que centrado en la Razón y abierto al Cuerpo animal y almal, constituye la diferencia específica humana -se ha hablado y se habla todavía del hombre, "animal racional" -todo lo que entra en contacto con el Espíritu, repetimos es transformado inmediatamente en un producto cultural; proceda del mundo de la Natura o del mundo de la Ignorancia, inmediatamente espiritualizado; si procede de la Naturaleza queda convertido automáticamente en una sobre-Naturaleza humanizada, espiritualizada, redimida en cierta forma, y si procede del llamado por antonomasia el Otro Mundo, de lo Desconocido, es convertido también, por más trascendente que sea, en una parcela humana, domesticado, colonizado, reducido, lo más que se pueda, a la escala humana, algo así como una revelación, un correr el velo que lo hurtaba a nuestros ojos humanos, avanzados a mirar las cosas de la Natura, pero que ya en el nivel del Espíritu pueden ver con mayor sutilidad y además, objetos más altos.

ARTE Y LIBERTAD

El hombre -animal, racional angélico- abre en el ciclo de la -Natura un nuevo estadio, el territorio de la Libertad, escapa ya en -gran manera del territorio de la Necesidad en que se mueven minerales y animales, obligados a circular inconscientemente y eternamente por -unos mismos cauces y rieles. El hombre, por su Cuerpo físico, participa también del mundo de la Necesidad, pero por el Cuerpo psíquico -al tener que razonar y decidir en cada instante lo que va a hacer en el momento siguiente- huye como una mariposa -esto es lo que significa la palabra griega Psique- de la Naturaleza, o revolotea juguetonamente sobre ella, y en lugar de guiarse indefinidamente por unas mismas normas, puede cambiarlas y proponerse otras, lo cual no quiere decir que no tenga que seguir también unas normas, que no son otras que los límites que imponen al hombre sus posibilidades como ser humano, "la condena a la Libertad" que dice Sartre. En resumen, el hombre por gozar de la Razón, de la Libertad, tiene la posibilidad de procurarse por sí mismo las defensas que frente al medio tiene ya el

animal, guiado con toda destreza y seguridad por el Instinto. El hombre es necesariamente libre y debe proponerse constantemente nuevas soluciones para cada caso; y gracias a esta libertad es posible la creación humana y la posibilidad de la Historia: sólo en el campo humano es posible hablar de cambio, narración, argumento, Historia, aunque propiamente se habla, en Ciencias Naturales, de "historia natural", historia que es puramente externa -evolución y mutación- de las especies- no íntima y consciente como en el ser humano.

El campo cultural, como territorio humano específico, es por tanto propiamente el campo de la Libertad: La Cultura, hemos dicho, separa el territorio de la Necesidad del Territorio de la Libertad. Pero las tres creaciones humanas básicas -Arte, Ciencia, Moral- no gozan en el mismo grado de la Libertad, una más otra menos.

Si empleamos un símil algebraico, y comparamos el Arte, la Ciencia y la Moral con unos sistemas de ecuaciones, diremos que el Arte tiene, respecto de la Libertad, tal cantidad de determinaciones, que está sobre-determinado -mayor número de ecuaciones que de incógnitas, y por tanto mayor número de soluciones posibles, prácticamente infinitas- todo lo cual es para animar a los artistas a investigar constantemente -nuevas posibilidades para el Arte, pues éstas, son prácticamente infinitas. la Ciencia, en cambio, ha de tener una solución única -igual número de ecuaciones como de incógnitas- y está, por tanto normalmente determinada, o simplemente determinada. Mientras que la Moral -de mores, latín, costumbres- es tan variada que forzosamente ha de quedar indeterminada -más incógnitas que ecuaciones-; en este punto el grado de indeterminación del Arte y la Moral se dan la mano, con la diferencia que el primero es por "obra de datos" y el segundo por "falta"- "insuficiencia" de los mismos.

Debemos distinguir de entrada, dos tipos de Libertad, la libertad de la Moral -"sobre colores" como sobre las costumbres, "no hay nada escrito"- y la libertad propia del Arte, donde las posibilidades de elección son infinitas; libertado el artista desde el pre-Romanticismo de las normas clásicas, puede darse dentro de las posibilidades de cada arte, pongamos por caso el plano, el volumen y el vacío- las normas que mejor convengan al las razones de ser del tema artístico propuesto, partiendo de unos datos reales, ocasiones de existir, y con "tendencias" ultra-reales, super-reales, o ideales, a trascender, a desarrollarse en nuevas soluciones. El arte moderno, desde el "Art. Nouveau" y con el precedente de la ruptura del Romanticismo, especialmente en el siglo XX, ha seguido por este camino, que es esencial para el Arte.

LIBERTAD: PASADO, PRESENTE Y FUTURO

Acabamos de ver que el Arte es Libertad por definición, pues el artista no tiene más remedio que elegir entre un conjunto de sobre-determinaciones. Por otra parte, cuanto más sobre-determinaciones haya, mayores son las posibilidades de artisticidad. Por tanto, la Libertad en el Arte, es algo que nadie puede arrebatarse, porque está en la misma condición de la obra artística; éste es uno de los sentidos de la palabra creación, aplicada al Arte.

Ahora bien, esta Libertad no quiere decir que el Arte pueda obrar en el vacío, en la ausencia absoluta de pasado, de cualquier tradición; esto sería moverse en el campo de la pura posibilidad abstracta, como - dice Lukács, o como diría Santo Tomás, la libertad formal. Toda obra artística es un desarrollo que procede de un pasado, una mínima tradición, por mínima que sea, y a través de su presente, la obra artística que es, anuncio, por vago que sea, un futuro. El Arte es una creación humana y como tal tiene dentro de sí, una historicidad, en las formas, signos, o lenguaje artístico, en las posibilidades artísticas del momento, en el estado de las técnicas, en la ideología que encarna. Al Arte le - pasa lo que a la Inteligencia, que como decía Eugenio d'Ors, no le gusta repetirse, o para decirlo con otra frase célebre del mismo: -Todo lo que no es tradición, es plagio. Obsérvese que aquí, tradición no quiere decir tradicionalismo, quedarse en un pasado, supuesto perfecto e inmóvil, sino presente que asume, transformándolo, pero contando con él, el pasado; el Arte se mueve dentro de estas dos posibilidades, o el plagio o el robo con asesinato. Los griegos veían la originalidad en el desarrollo, no en el argumento, puesto que cuando iban a ver una tragedia, conocían previamente el argumento; Shakespeare, o Picasso, han practicado con gran éxito el robo con asesinato. Y no sólo eso, incluso cuando el artista quiere romper con el pasado, rompe con sus fórmulas, pero se apropia, sin darse cuenta, de su espíritu, en la Edificación de los - hermanos Perret, Adolf Loos, Gropius y Le Corbusier - antes de - Rondchamp, la horizontalidad adintelada y reposadora del Clasicismo está presente en espíritu, no en volutas, molduras ni capiteles corintios.

ARTE Y LIBERTAD POLITICA

La libertad, entendida en sentido político es también importante, pero no totalmente decisiva, pues en pleno absolutismo Cervantes escribió su Don Quijote, y siendo católico -dormático, Calderón escribió toda su obra, por no hablar de Lope de Vega; y en pleno Fascismo italiano Pier Luigi Nervi desarrolló y construyó sus estructuras poéticas. Si - la política impide que se pinte Abstracto, como ha ocurrido en la URSS, o que se haga Expresionismo o Surrealismo, como prohibió el Nacional-socialismo, entonces el ataque es frontal contra la renovación de las - formas o el lenguaje artístico. La Libertad ha de ser doble, en el sentido formal de investigación, y en el sentido real de que se pueda exponer y vender en una galería cualquiera; y real todavía en otro sentido, en el de proceder de un pasado y avanzar hacia un futuro, y participar de un contexto de progreso social, lo cual no quiere decir que el Arte tenga que ser una proclama política, en cuyo caso dejaría de ser Arte para ser una Proclama.

Sabemos que todo producto cultural es un Híbrido, en cuya composición entran cantidades variables de Arte, Ciencia y Moral, o sea - que todo producto cultural, o del Homo Faber - producto del trabajo humano, es en parte un desarrollo artístico, una verdad científica, y ocasión de existir moral - tensión a trascender, razón de ser, existencia -; lo único que varía en cada producto cultural es el grado de cada uno de estos contenidos, su predominancia. Si "predomina" la Moral, participa principalmente de la Bondad, si la Verdad, pertenece a la -

Ciencia; si la Belleza, al Arte; pero los tres continentes culturales están siempre implicados. Así podemos ver claramente que la Política -Moral- está implicada, pero su predominancia degrada el Arte y lo hace cambiar de continente, pasando al de la Moral y abandonando el del Arte.

ARTE: SENSACION, MEMORIA, INTUICION

El Arte participa de la Sensación, por cuanto se nos aparece por medio de imágenes -Literatura, Artes Plásticas-, o porque puede ser, aunque no forzosamente, un trascendencia de lo real - Realismo, escultura griega. Impresionismo - casos de El Bosco, Surrealismo, Gulliver en el país de los Gigantes.

También toma el Arte el préstamo a la Memoria repertorio de soluciones y formas -todo lo que no es tradición, es plagio-: Gaudí corrige el gótico torciendo las columnas y empleando el arco parabólico -sacar las muletas, arbotantes, al gótico-; el impresionismo podemos ir al Prado a contemplarlo en los fondos de la Escuela Flamenca -Patinir-, en los fondos de Velázquez, de El Greco, o las pinturas de Goya, cuando no en la Escuela Veneciana.

La Intuición, es la base de la creación artística, al permitir desarrollar en miles de posibilidades, en múltiples formas, cualquier tema artístico, por precedentes que existan en el pasado, en la Memoria.

EL ARTE, LA VERDAD Y LA BONDAD

Sabemos que el mundo de la Cultura comprende tres actividades fundamentales -Moral, Ciencia y Arte-, con tres categorías, o super-ideas, específicas Bondad o Bien, Verdad, Belleza-. También sabemos que estas tres actividades no están en realidad, radicalmente separadas, sino implicadas las tres en toda actividad cultural, Finalmente también sabemos que hay un método muy apropiado para captar esta realidad cultural: el método de las predominancias: todo es Arte, Ciencia y Moral, pero en cada una de estas actividades con nombre propio predomina en el primer caso la Belleza, en el segundo la Verdad y en el tercero la Bondad o el Bien.

Ciñiéndonos al campo del Arte, tendremos que, en él, la Verdad se llama Autenticidad y la Bondad o el Bien. Utilidad: lo que tiene de verdadero una obra artística es su grado de auténtico, y lo que tiene de bueno es lo útil; el que sirva.

ARTE E INTUICION

EL Arte, el territorio del Arte, se crea gracias a la Intuición -la visión de golpe y de una vez-; la Intuición capta Ideas, que el Cuerpo Psíquico inspira hacia dentro -inspiramos en el Cuerpo Físico el aire exterior, mientras que el Cuerpo Psíquico lo hace con "un aire superior" que nos llega del Alma, el Cuerpo Alma-. Previo a la Intuición y la Inspiración está la Vocación, llamada del Cuerpo -

Almal al Cuerpo Psíquico, a que sea auténtico, se conozca y se realice, almalmente, en una persona con su personalidad distintiva, peculiar e intransferible, como decía Eugenio d'Ors: _Vivir es gestar un Angel para alumbrarlo en la Eternidad.

Lo que representa para el Arte de Idea y la Intuición, viene representado para la Ciencia con la Verdad y la Razón, y en la Moral, la Experiencia y el Sentimiento.

Arte	Ciencia	Moral
Idea-Intuición	Verdad-Razón	Experiencia-Sentimiento

La idea inspirada hacia el Cuerpo Psíquico, al llegar a la Imaginación la fecunda y da lugar a una creación artística. Esto constituye el Prospecto; el materializarse de alguna forma se convierte en Aspecto -de manera especial en las artes plásticas- y al ser recibido por los sentidos en Recepto.

ARTE E INSPIRACION

El enigma último de la obra de Arte reside en el hecho de que es tal porque contiene una idea artística. Todo lo que afecta a la Psí que queda transformado en cierta manera, espiritualizado. Ahora bien, esta espiritualización puede ser de diversos niveles: a) Reflejo, una simple reproducción sensible del mundo exterior, percibida por los -sentidos, b) Volición, un reflejo intelectualizado, bastracto, conseguido mediante la aplicación del "principio de no contradicción," c) Imagen o mejor Fantasía, combinación creadora y arbitraria de las imágenes recibidas a través de los sentidos o de la Memoria, personal o colectiva. No es preciso decir que el tercer nivel, el c), es el -que más tiene que ver con la creación artística.

Toda idea artística tiene una extraordinaria vitalidad y por tanto una gran movilidad, una riqueza inmensa de posibilidades a desarrollar. Total: que una idea es plenamente vital, con una vida superior, una sobre-vida, porque es un vivir, en la inmortalidad. Toda idea -se encarna en un tema artístico es el tema artístico el que le da una primera forma, por lo menos descriptiva literaria. ¡Que riqueza de temática la de Venus desde las prehistóricas de Willendorf y Lespugne, pasando por Astaré, el friso del Partenón, la Venus de Milo, -Botticelli, Velázquez, Rubens, las Majas de Goya, hasta Gauguin, Toulouse-Lautrec y Picasso! ¡Una misma idea de infinitos desarrollos, según los diversos temperamentos, civilizaciones, escuelas, épocas e historia!.

Cada fijación plástica de una idea, es una fijación, una concentración de su amplitud, su generalización y su plena vitalidad, una reducción, al quedarse en una sola posibilidad de las múltiples que cabe desarrollar.

Las ideas viven en un mundo superior, puesto que ellas mismas son un mundo superior, en el mundo angélico o almal, abiertas a la

Ignorancia, el "Otro Mundo" por antonomasia. Las ideas son el contenido de las Revelaciones misteriosas, mejor dicho enigmáticas, que el --Cuerpo Almal hace el Cuerpo Psíquico cuando éste inspira el aire superior o almal.

El Arte no existiría sin las ideas, pues son precisamente lo que hace que un producto cultural sea artístico, y por tanto, bello.

CLASE DE INSPIRACIONES

De las Ideas intuitas por la Inspiración, según queden en Intuición casi pura, o se combinen con la Razón o el Sentimiento, resultan tres clases de Inspiración, que coinciden con los tres mitos griegos o cuentos mitológicos sobre Apolo, la Luz, Minerva o Atenea, la Inteligencia, Dionisio, La Embriaguez, la Pasión, el Instinto. De las obras resultantes, la que proceda de Apolo, de inspiración apolínea, será más puramente intuitiva, la menos captable por el Sentimiento o por la Razón; sólo nos será accesible "de golpe", intuitivamente, tras mucho esfuerzo, humildad y paciencia de parte de nuestra Razón, se nos rendirá en un fugaz, pero claro chispazo intuitivo; la inspiración ateneaica, por cuanto entra en su composición la Razón, será más fácil de comprender, acompañándose de la Intuición; la inspiración dionisiaca deberá ayudarse de la simpatía, la captación a través de Sentimiento, y de la Intuición.

INSPIRACION Y ARTISTA: INSPIRACION APOLINEA

La existencia de un tipo de inspiración pura en un artista apenas se dá, en cambio sí se da en los artistas un tipo de inspiración central; así tendremos Apolo inspira sobre todo a los poetas y los pintores, de manera que no es extraño que pintores y poetas anden juntos; se dice que puede haber grandes poetas de quince a dieciseis años --Rimbaud-- pero que es muy difícil que haya novelistas, prosistas excelentes, en dicha edad: se da como explicación válida corriente mente, que dicho fenómeno, el que la poesía es más bien "producto de la inspiración", recibida gratuitamente, mientras que la prosa es "producto del esfuerzo", de la Inspiración y la Razón, habilmente conjugadas; decimos que es la inspiración central, porque hay otros muchos pintores y poetas que se apoyan en otro tipo de Inspiración, como Góngora y Mallarmé, en la Razón, y que pulan sus versos una y otra vez, intelectualizando, a veces excesivamente, sus intuiciones --poéticas; también los pintores intelectualistas, Ucello, Poussin, Ingres, Kandinsky, trabajan con la Intuición y la Razón; o los pintores fauves, naturalmente o artificiosamente abandonados el Instinto. Los artistas más centralmente apolíneos son: Rafael Sanzio, que pintaba además --con un extremo ideal de perfección: Velázquez, que lo hacía con un grado muy alto de fidelidad aparental, "la realidad contemplada a través de un cristal" que decía Eugenio d'Ors; fra Angélico, que lo hacía "angélicamente"; Mozart, que "dibujaba y pintaba con notas musicales", y que "veía igual que en un cuadro" toda una sinfonía, a pesar de tratarse de una manifestación frecuencial-secuencial, temporal-espacial, que va del Tiempo a la conquista del Espacio.

Los artistas apolíneos son aquellos que nos explicarán el proceso de su inspiración de la siguiente forma: Lo vi (o sea la Intuición, la visión de golpe por el Espíritu) - Lo he visto sin que me diera cuenta (sin que mediara mi Razón) - No busco (con la Razón), encuentro (me llega de improviso, sin que me haya esforzado metódicamente) - (Picasso). Juan Ramón Jiménez decía:

"No la toques más
que así es la rosa"

No la retoques, no la racionalices, porque pierde naturalidad, - inspiración, espontaneidad, si es que puede hablarse así de la luz recibida de Apolo.

La Luz espacial -la Pintura- y la Luz imaginativa -La Poesía- no pueden andar muy lejos de Apolo.

Apolo, que da nombre a este tipo de inspiración, era para los griegos, el dios de la Luz, personificaba el sol, era dios de la Poesía y de la Música y la Elocuencia, y presidía el cortejo de las nueve Musas. Su silueta moral se completa si añadimos que era dios - protector de los profetas, los cantores y la juventud -en fin, de todos aquellos que se basan esencialmente en una trascendencia-.

Debido a todo eso se le representaba plásticamente como un joven imberbe el sol no envejece-, desnudo y con un clámide-chlamys, griego, manto militar corto y ligero, empleado para montar a caballo-, portador del carcaj y las flechas y de la lira, armonía de las estrellas.

Era Apolo enemigo de las tinieblas y de toda clase de impurezas. Apolo como era la Intuición pura presidía y guiaba a todas las Musas -se le llamaba también Musageta, "conductor de las Musas"-, también, como Citaredo, "tañedor de cítara" y Helios -el sol-.

Preservaba de la corrupción y el vicio. Le estaban consagrados entre los animales el gallo, el gavián la cornéja, el cisne, la cigarra. Entre los árboles, el laurel; y entre los arbustos y flores, el loto, el mirto, el tornasol, el heliotropo...

Era también dios de la justicia y el orden. Nació según la leyenda en Delos, donde tenía un santuario, y otro en Delfos, donde se celebraban los Juegos Políticos, los más importantes de Grecia, - después de los Olímpicos, en su honor, cada cuatro años, Al principio sólo se admitían concursos musicales y dramáticos, añadiéndose más tarde los deportivos; llegaron a ser desde el año 582 a J.C. unos juegos panhelénicos. Su celebración era al terminar el tercer año de cada Olimpiada.

Según Nietzsche, en el Origen de la Tragedia, Apolo aparece contrapuesto a Dionysos, la claridad y la serenidad a la confusión y a la pasión. "El, desde su origen, es la: apariencia radiante, la divinidad de la luz; reina también sobre la apariencia plena de belleza

del mundo interior de la imaginación. La más alta verdad, la perfección de estados opuestos a la realidad imperfectamente inteligible de todos los días, en fin, la conciencia profunda reparadora y saludable naturaleza del sueño y del ensueño, son, simbólicamente, la analogía, a la vez, de la aptitud de la adivinación y de las artes, en general, por las cuales - la vida se hace posible y digna de ser vivida. Pero no debe faltar a la imagen de Apolo esa línea delicada que la visión percibida en el sueño no podría franquear: sin que su efecto se convirtiese en patológico y la apariencia nos diese la ilusión de una grosera realidad". "Conforme a su origen su mirada debe ser radiante como el sol; aunque cuando exprese la inquietud y la cólera, el reflejo sagrado de la visión de la belleza no debe desaparecer".

El que desde afuera mira por una ventana abierta, nunca ve tantas cosas como el que mira una ventana cerrada. No hay objeto más profundo, más misterioso, más fecundo, más tenebroso, más deslumbrador, que una ventana iluminada por una vela. Lo que se puede ver al sol, siempre es menos interesante que lo que pasa detrás de un vidrio. En aquél agujero negro o luminoso viven la vida, sueña la vida, padece la vida.

Más allá de las olas de los tejados, veo una mujer, madura y - arrugada ya pobre, inclinada siempre sobre algo, sin salir nunca. Con su rostro, con su vestido, con su gesto, con casi nada, he reconstruido la historia de aquella mujer, o, mejor, su leyenda, y a veces me la cuento a mí mismo llorando.

Si hubiera sido un pobre viejo, yo hubiera reconstruido la suya con la misma facilidad.

Y me acuesto orgulloso de haber vivido y padecido en seres - distintos de mí.

Acaso me digáis: "¿Está seguro de que tal leyenda sea la verdadera?". ¿Qué importa lo que pueda ser la realidad colocada fuera de mí si me ayudó a vivir, a sentir que soy y lo que soy?

Charles Baudelaire.

Al cabo, mi alma hace explosión y sabiamente me grita: "A - cualquier parte! ¡Con tal que sea fuera de este mundo"! (Any where out of the world) (Shakespeare).

Baudelaire.

"Mi amada locuela me invitaba a cenar, y por la ventana abierta del comedor iba yo contemplando las novedizas arquitecturas que Dios hace con los vapores, las construcciones maravillosas de lo impalpable. Y me decía, a través de mi contemplación: "Todas esas fantasmagorías son casi tan bellas como los ojos de mi hermosa amada, la locuela monstruosa de los ojos verde".

Baudelaire.

TRES REGIONES	SENSACION
SEGUN	PERCEPCION
CONCRECCION	INTUICION

Dionysos era en Grecia un dios popular, un dios del pueblo. Homero apenas si habla de él. Según Plutarco, de la Edad de Plata griega, era el dios que se destruye, desaparece, abandona la vida y vuelve a renacer", era, por tanto, el símbolo de la vida universal, de lo instintivo, lo primario, el sentimiento; empezó siendo la divinidad de la viña, el vino y sus placeres, y se extendió luego a divinidad de la vegetación y los bosques y del placer en general. La tradición órfica lo consideraba hijo de Zeus y Deméter, diosa de la agricultura -y en especial a los cereales-. Tenía templos en Eleusis y Atenas, donde se celebraban los misterios -primitivas representaciones dramáticas- acompañados de fiestas orgiásticas. Las fiestas se llamaban Leneas, Antesterias y Dítirambo; las tres se celebraban en Atenas: las Leneas tenían lugar durante los meses de enero y febrero, acompañándose de concursos de poesía, comedias y tragedias; las Antesterias, o fiestas de las flores, duraban tres días, en febrero, durante la cual se consagraba el vino nuevo, se admitía a los niños a la fiesta, y se les distribuían jarras de vino; en el tercer día se invocaba el espíritu de los muertos; Dionysos era representado en un carro llevado por cabras; el Dítirambo era un canto en honor de Dionysos, de origen popular, que luego pasó a canto dialogado entre cantante y coro, dividiéndose finalmente en estrofas y antiestrofas, canto que fue introducido por el poeta y músico Arión.

Con frecuencia se representaba a Dionysos acompañado de Sátiros y Silenos, los primeros -cabello rizado, cuernos, cola de caballo, pies de macho cabrío, pezuñas- tenían rasgos más bien de macho cabrío y los segundos más bien de caballo; en conjunto -aspecto semianimal- personificaban el instinto y las pasiones inferiores del hombre.

La celebración de los misterios dionisiacos, con sus ritos extáticos, servían más bien de pretexto para celebrar verdaderas orgías, en las que las participantes, mujeres en su mayoría, se entregaban a todos los excesos, recorriendo las montañas, emborrachándose y comiendo carne cruda. Tenemos una apasionante descripción de esas celebraciones en la tragedia de Eurípides "Las Bacantes".

Refiriendo todo eso a nuestra Antropología nos encontraremos con que la inspiración correspondiente a Dionysos en cuanto a Arte ha de tener un componente intuitivo, enlazado, por otra parte, con la Fisiología, los instintos y aún más los sentimientos, pues como nos recuerda

Max Scheller sólo el hombre puede desencadenar el desenfreno dionisiáco; debemos hablar por tanto de Espíritu dionisiáco, de la componente espiritual de la Fise, el aspecto de la misma que penetra en la Psique, el Sentimiento.

En la inspiración dionisiáca parece que toda componente racional tenga que desaparecer en la obra de arte, pero un mínimo de racionalidad siempre queda, las "razones de existir" poderosísimas en este caso, la inferior realidad, dándose la mano con las "tensiones a trascender", la superior realidad, parecen ocupar todo, pero un mínimo de racionalidad reclama también su presencia, a pesar de la predominancia instintivo-intuitiva. Dice Víctor d'Ors: Son los zumos de la tierra nutricia -en contacto directo con nuestra fise- los que se mezclan con el aire superior, que viene del alma, espesándolo, ¡corrompiéndolo en tantas ocasiones! Se nos suben por nuestras raíces instintivas; cuerpo -arriba, a la intuición, tratando de romperle los lazos razonantes, para bailar sólo con ella. Pero la razón, nuestra central fortaleza, se resiste; a veces, tenazmente con rápidos esquives imprevistos; tozudamente, como ocurre, en tantas ocasiones, con los borrachos."

"Cantan, bailan y se enajenan las bacantes y los sátiros; y retoran y gozan, perdidas en la linfa primigenia, las ninfas perseguidas. - Surtidores de fuentes desbordadas, lagos estremecidos, se levantan con el viento del "aire superior". Y la intuición así impulsada, vuela, flota sorbe hacia los torbellinos de la creación. Nos abismamos en los orígenes del instinto. Al fin, rendidos, tendremos que abandonarnos al insistente, dulce tormento".

Nietzsche, en "El origen de la Tragedia", convertido también en un filósofo presocrático nos dice, hablando en poesía: "Bajo el encanto de la magia dionisiáca no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre: la naturaleza enajenada, enemiga o sometida, celebra también su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre. El carro de Dionysos desaparece bajo las flores y las coronas, tirado por tigres y panteras. Metamorfoseemos en un cuadro el himno a la "alegría" de Beethoven, y dando rienda suelta a la imaginación, contemplemos los millones de seres posternados de rodillas en el polvo. Entonces el esclavo es libre, caen todas las barreras rígidas y hostiles que la miseria la arbitrariedad o la "moda insolente" han levantado entre los hombres. Ahora, por el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no solamente reunido, reconciliado, fundido, sino Uno, como si se hubiera desgarrado el velo de Maia y sus pedazos revoloteasen ante la misteriosa "unidad primordial". Cantando y bailando, el hombre se siente miembro de una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y de hablar, y está a punto de volar por los aires, danzando. Sus gestos delatan una encantadora beatitud. Del mismo modo que ahora los animales hablan y la tierra produce leche y miel, también la voz del hombre resuena como algo sobrenatural: el hombre se siente dios; su actitud es tan noble y plena de éxtasis como las de los dioses que han visto en sus ensueños. El hombre no es ya un artista, es una obra de arte: el poder estético de la naturaleza entera, por la más alta

beatitud y la más noble arcilla, el mármol más precioso, el hombre, se ha petrificado y plasmado, y a los golpes del buril del artista de los mundos dionisiacos, responde el grito de los Misterios - es eleusinos: "¿Os arrodillaís millones de seres? ¿Mundo, presentes al Creador?" (Schiller, versos del "Himno a la alegría", sobre la que inspiró el último tiempo de la "Novena Sinfonía" de Beethoven).

La inspiración dionisiaca es la que conduce la mano del artista - barroco, sea pintor, Goya, Rembrandt, los impresionistas escultor, Miguel Ahgel, Rodin, Epstein, trágico, el "Prometeo encadenado" de Esquilo, músico, Beethoven, Chopin, arquitecto, Gaudí, Churriguera, poeta, Poe.... En cambio en Fidias parece el escultor de la luz, la claridad, la Intuición es la que manda; en Policleto, la Inteligencia, la Razón pero a través de Escopas, Praxíteles y Lysippo, avanza y gana terreno lo dionisiaco ...

Dionysos, a través de los sentidos, penetra hasta el Alma pone avidez en las manos de los escultores, convulsiona los cuerpos de los danzantes, conduce la voz y los gestos del orador nato en sus períodos levantados ...

Eugenio d'Ors en "El Vivir de Goya"- EPOS DE LOS DESTINOS- ha intentado captar el retrato personal del hombre dominado o casi por la Fise, las ideas despertadas por el aire superior, modeladas por el Sentimiento.

El Sentimiento, caso de predominar en la obra artística, la degrada: se trata del caso de las llamadas "novelas rosa", o de las "novelas blancas" por excesiva dosis de moralidad -las novelas dedicadas a la formación juvenil, que pecan de irrealismo, y no llegan a convencer a sus destinatarios-, otras veces se trata de la excesiva carga política de algunas obras que resultan entonces también esquemáticas y no convincentes por falta de humanidad, el caso se ha dado - con frecuencia en las películas de propaganda política con sus buenos y malos, sin matices, meros soportes de ideas abstractas; otras veces, en cambio, la carga política de una obra, siempre que su autor sea un artista de verdad, no molesta, siendo en este sentido modelicos, Bertolt Brecht -"Madre Coraje", "La persona buena de Sexuan" -o los poemas de Mao, en cambio la obra poética de Ho Chi Minh sí queda lastrada, degradada, muchas veces. Referente a la religión católica debemos decir que las obras de Teresa de Jesús y Juan de la Cruz son conocidas y amiradas universalmente, por distintas y aún - contrapuestas generaciones literarias; Don Quijote, que tuvo su arranque de un propósito originario moralista -acabar con la nefasta influencia de los "libros de caballerías" - es una de las obras cumbres de la Literatura y ha hecho impacto en los lectores del Siglo de Oro, en España y fuera, en Heine, poeta romántico alemán, Marx, Dostoiowski ... e incluso en ciertos aspectos derivados del Neorrealismo italiano de postguerra.

La "gracia" del Sentimiento y la pasión modelando la Idea artística captada por la Intuición la podemos ver en la celeberrima fachada

del Hospicio de Madrid del no menos madrileño Pedro de Ribera -ejemplo magnífico de esculto-arquitectura- y la falta de gracia, la "des-gracia", en la otra fachada del mismo arquitecto del Cuartel de los Guardias de Corps, también llamado del Conde-Duque; en el primer caso, la artísticidad domina, prevalece la Intuición, y la armonía es tan grande -que incluso podríamos hablar de un clasicismo dentro del Barroco, pero en el "segundo predomina el ímpetu y pasión, perdiéndose la unidad artística que debe presidir toda obra de arte -ha ganado el Sentimiento, la obra queda degradada-.

INSPIRACION ATENAICA

Dice Víctor d'Ors: "Casta es, en cambio, Atenea. Y difícil de -conquistar. Sus ojos cerúleos no aprueban más que el esforzado batallar inteligente, Cuando ya en el apuro, tras el largo razonar; después de tanto rozamiento inútil contra la lija de la dificultad; cuando nuestra potencia tenaz se estrella contra su escudo y no conmueve sus breves pechos y estamos en trance de desesperanza... Entonces, como premio -rendida ella también, y propicia-, nos señalará el camino con -su lanza. En la encrucijada de callejones sin salida, cuando la razón haya agotado las palabras, y enmudezca; y la intuición por aquella tensada, excitada, afilada, este a punto de doblarse, entonces el aire superior" trae la voz: apenas susurrada, imperceptible: la voz familiar -¿piadosa o irónica?- que insinúa: "¿Y si hicieras así? ¿Por qué no intentar esto otro?"; "Vuelve al principio"; "Olvidas aquello"... Esta es la inspiración atenaica.

Nos cuenta la Mitología griega que Atenas fue hija de Zeus y Metis -la inteligencia-. Zeus se unió con Metis, pero luego, temeroso de que la criatura engendrada le arrebatara el cetro y le destronase, devoró a su mujer, de tal forma que él tuvo que alumbrar a la niña. Hefestos, dios del fuego y los metales -le abrió el craneo con un golpe de hacha y Atenea salió, completamente armada, del cerebro de su padre. Era una diosa virgen, por lo que sus atributos eran el de Pallas -doncella- y Parthenos -virgen-. Su santuario principal estaba en Atenas, el Partenón; cada cuatro años la burguesía griega celebraba la fiesta nacional de las Panateneas, durante cuatro días de agosto; eran las fiestas de Atenea Polias -gobernadora de la polis, la ciudad-; ella había adquirido la comarca o país del Atica, ofreciendo un olivo a Zeus, y Poseidón-dios del mar y las aguas- un caballo; desde aquel día el olivo, así como el gallo, el buho y la serpiente le estuvieron consagrados. Como diosa de la paz procuraba la felicidad de los hogares y era entendida en trabajos de bordar y costura. Durante las grandes Panateneas, las jóvenes atenienses le ofrendaban un peplo de lana -túnica femenina- bordado suntuosamente con el cual cubrían la estatua de Atenea Polias en el Erecteión; tras la ofrenda, se celebraba sacrificios. En la procesión de la ofrenda se partía de Atenas en dirección a la Acrópolis -ciudad alta, colina fortificada; tomaban parte en ella los jóvenes de Atenas a caballo, y las doncellas con ofrendas, los ancianos, los soldados, los campeones de las competiciones deportivas,

los embajadores de las otras ciudades y toda la burguesía ateniense. - La procesión representaba la culminación de la fiesta, pero antes se - recitaban poemas de Homero y se celebraban los juegos deportivos habituales; a los vencedores les eran ofrecidas las llamadas ánforas panatenaicas, de finísimo modelado, llenas de aceite; estas ánforas datan del 550 al 300 a. de J.C., y sus motivos están pintados en negro, uno de los costados pintado siempre con una Atenea en equipo militar entre dos columnas coronadas por una Niké -Victoria con alas, como la de Samotracia- y un gallo, mientras que la otra cara lleva pinturas de escenas tomadas de los juegos olímpicos. En un friso del Partenón, precisamente el de las Panateneas, obra de Fidias y su escuela -entre el 450 y el 430 aproximadamente a. de J.C.-, una de las cumbres del arte griego, se representa la procesión de la ofrenda -en ella podemos - ver, entre lo conservado, un grupo de ancianos, portadores de cántaros, hombres que conducen animales para su inmolación, jinetes y tres dioses, de los seis olímpicos, que contemplan la procesión-.

Atenea era una diosa sumamente compleja, con multitud de atributos; presidía todos los aspectos morales e intelectuales de la vida humana y era símbolo de la Inteligencia y la Sabiduría. Inventora del olivo y el arado, era diosa de la Agricultura; era también diosa de las ciencias y las bellas artes, de los oficios artísticos y de los trabajos de - aguja; como diosa de los combates y de los consejos, protegía a los - Estados; representaba también la pureza virginal, protectora de las - doncellas y los matrimonios castos, bajo cuya invocación era adorada en todos los santuarios. En definitiva, por una parte Atenea era la - diosa de cuanto tenía que ver con la civilización directamente: velaba para que la ley fuera respetada y prevaleciese la justicia; presidía las asambleas del pueblo y enseñaba a los hombres a manejar el arado y el fuego, así como a uncir los caballos, pero al mismo tiempo era la divinidad de la guerra, la diosa invencible que marchaba al frente de - los ejércitos y bendecía los guerreros-Aquiles y Diomedes los héroes de Troya y la Ilíada, gozaron de su protección-; también le fue muy querido Ulises, "el fértil en astucias", lo mismo que su hijo Telémaco.

Los atributos guerreros de Atenea eran la lanza, el escudo y la égida o manto que cubría pecho y espalda.

Finalmente Atenea era también la diosa de la salud y las curaciones. Una de las representaciones más célebres de Atenea, la llamada Parthenos, se debe a Fidias, esculpida en oro y marfil para el Partenón (Casa de la Virgen). Hay otra representación, atribuida a Mirón, el fantástico relieve llamado "Atenea apoyada en su lanza".

La inspiración atenaica, dice Víctor d'Ors, "hay que tener buen oído para escucharla. Por eso es la inspiración más característica - de los que trabajan y ordenan el tiempo -la música y el espacio resonante- la Edificación-. Un Schönberg, un Bach, o un Falla; un Herrera, un Mies van der Rohe, la conocieron muy a fondo. Pero en otros campos, también Mantegna y Seurat, Calderón y Paul Valéry, le deben lo mejor de sus obras. "Todos aquellos artistas, que, aún basándose en otras esferas -el plano, la palabra, el tiempo- pusieron a contribución de su trabajo artístico la Razón "mano a mano" con la Intuición.

El arquitecto debe basarse principalmente en este esfuerzo conjunto de Razón con Intuición, su profesión, debido "a la inmensa cantidad de racional determinación matemática que implica la proyectación de esas organizaciones de compartimentos espaciales en el que el hombre puede ser localizado" precisa en primer lugar de la Inteligencia, puesto que su función artística -architexturar- no es la instintiva textura de un pájaro que hace su nido ni la racional textura de un ingeniero que proyecta un puente de "altura estricta".

También la creación filosófica está impulsada por Minerva o Atenea: en el núcleo de todo pensamiento hay una Intuición -que siempre es artística- que luego la Razón desarrolla en un sistema de pensamiento. Por eso se dice, por la carga de Razón que llevan en sí que a buen filósofo y a buen arquitecto se llega a la madurez, no en la juventud y menos en la adolescencia, edades más apropiadas para dar precoces poetas. Por eso también, para hacer buenos edificios, ya para criticarlos, la primera condición es la de ser Inteligente.

León Hebreo, el gran filósofo platónico español del Renacimiento, describía así la Inspiración de Atenea: "La hermosura está en los cuerpos y les viene por su participación de las 'ideas' o entes incorpóreos superiores". "La inteligencia está preñada de la forma de lo hermoso". "El ánimo-reflejo del entendimiento divino- se enamora de la suma belleza intelectual, de que es reflejo y desea hacerse feliz en contrándola y uniéndose a ella". "El entendimiento, al fin de nuestros discursos racionales, nos muestra las esencias ideales, "en intuitivo".

INSPIRACION Y CIRCUNSTANCIA

Circunstancia es una voz latina compuesta de otras dos "circumstantia -estar alrededor-, indica por tanto, lo que ésta en torno de algo; en el presente caso se tratará de las condiciones más apropiadas a cada tipo de Inspiración. Los griegos hablaron de posesión del artista por las Musas, según sus costumbres de narrar un cuento para explicar los hechos fundamentales de la Cultura, pero todo artista de verdad conoce "la llamada", el instante y condición precisa; ha habido poetas que han hablado de "un auténtico dictado de sus poesías" -para algo será que la poesía es, por definición, "palabra en el tiempo" según decía Antonio Machado-; los músicos "oyen" sus composiciones musicales mientras dura el efluvio de la Inspiración; el pintor "ve" el cuadro ya compuesto y lleno de colorido en su Imaginación; el escultor "ve y palpa" la escultura en el bloque ante su vista, como decía Miguel Angel: Esculpir es sacar de un pedazo de marmol los trozos que sobran para alumbrar el cuerpo glorioso: el arquitecto edificador, precindiendo de las formas (esculturas) -ya Mies van der Rohe dijo que "la Arquitectura no tenía que ver con la creación de formas"- debe imaginar la compartimentación especial de acuerdo con una especialidad duracional, un espacio para vivir, un espacio en el cual trans- curren hechos, una frecuencialidad como en el cine se nos hace ver que mientras pasan unos hechos ocurren otros; - el "caparazón", como dice Richards, vendrá luego, como consecuencia de lo que pase

dentro, y de acuerdo con las disposiciones de materiales y desarrollo - tecnológico; en definitiva: pensar el edificio desde dentro y no como un volumen escultórico.

Hay artistas que su fuente de inspiración es duonisiaca, y suelen emborracharse; Stendhal antes de escribir un nuevo capítulo de Rojo y Negro, en cambio, solía leer unas páginas del seco, frío y objetivo Código Civil; Valle Inclán escribió todo un conjunto de poemas llamados "La pipa de Kiff", por haber estado escritos bajo la inspiración de este tipo de tabaco.

Todo eso, en definitiva, no son sino cuestiones de alta psicología superior.

Leemos en ARQUITECTURA Y HUMANIS: "¿Qué tenemos - que hacer para estar inspirados? ¿Cómo despertar las ideas dormidas en nuestra sobre-conciencia para que desde el primer trazo sobre un papel o el primer golpe de cincel o la primera mancha sobre el lienzo vayamos 'creando' propiamente; es decir, sobre-realizando trabajo artístico? ¿Cómo alimentar el 'prospecto'?".

Todo dependerá de la 'pureza' de nuestro proceder intuitivo; de que la intuición trabaje por su cuenta, o en mayor o menor colaboración con la razón: entonces, trabajo inteligente; o con el instinto: en creaciones más afectadas por nuestra Sensibilidad y aún por nuestro - Sentimiento: A estas situaciones creativas es a lo que pudiéramos llamar -y así lo hacemos- la circunstancia prospectal, que se refiere, pues, a las condiciones de la inspiración.

Al hablar de las Inspiraciones de Apolo, Dionysos y Atenea hemos intentado explicar, con la ayuda de la Mitología griega, respectivamente lo más apropiado para pintar y actividades artísticas afines, esculpir y afines y architexturizar- compartimentación ideal del espacio-.

ARTE Y PERCEPCION

Toda obra artística llega a nuestra constatación, a través de alguno de nuestros sentidos, o de varios; pero lo fundamental es que - se trata de algo sensible, constatable por nuestros sentidos -principalmente vista, oído, tacto, orientación, aunque no podemos olvidar el olfato y el gusto, pero nos ceñimos aquí a las "artes plásticas"; ahora bien, este algo sensible, es Arte, no un objeto de la naturaleza, lo - sensible en este caso pertenece al territorio del Espíritu, algo espiritualizado, humanizado, una creación; esto es lo que los sentidos nos comunican ante una obra de arte.

La percepción es aquel acto psíquico por el cual nos damos - cuenta de que hemos recibido una sensación. Cuando la sensación de la cual nos percatamos procede de una obra artística, entonces la llamamos percepción artística.

La percepción -en este caso la artística- forma parte de la Imaginación. Por poca distancia temporal que haya entre la sensación instantánea y la sensación recordada y consciente -la percepción- ya hay una distancia, lo que la sitúa en parte en el campo de la Memoria, pero también es un darse cuenta rápido de una sensación, por lo cual participa también de la Intuición; podemos decir que la percepción está a caballo entre la Intuición y la Memoria. La percepción artística recibe formas, pero no formas de la Naturaleza, sino formas de la cultura, formas artísticas, algo que participa de lo sensible y de lo intuitivo: aunque la obra artística emplea un soporte material, éste no está por sí mismo -sino en cuanto vehículo para contener una realidad Super-natural y Sobre-Racional, una idea artística desarrollada intuitivamente. Por tanto, la forma artística captada por la Percepción es una forma que nos presenta inmediatamente una Realidad Superior, que no la representa, que no está en función de otra cosa, sino en función de sí misma. La percepción artística significa que lo que sería una imagen sensible, recibida directamente de la Naturaleza, por intervención del Espíritu humano, se convierte en una creación cultural artística, un ascenso de la imagen natural por vía de la Intuición; a eso llamamos "formas", porque han sido formadas, deformadas o concretadas de forma superior. Hemos pasado así, del estadio mágico, donde las imágenes eran reales, sensibles -un conejo, unos pañuelos, unas palomas- con el sólo factor "sorpresa", pero sin fantasía -literatura- y sin formalización concreta al estadio -hiper-imaginario.

FORMA Y FORMALISMO

Toda Percepción artística capta una forma, musical, poética, pictórica, escultórica, arquitectónica... No es lo mismo percibir un sonido que una frase, una pintura que una textura... Se trata de formalidades distintas. Ahora bien, el pensamiento mediterráneo es sobre todo visual, plástico. Aún conscientes de extralimitarnos, emplearemos la palabra forma para las artes plásticas, para las creaciones del Espíritu humano.

La forma es siempre de carácter intuitivo, es una idea, y esto domina sobre las ocasiones de existir y las razones de ser; la idea es lo que da a la obra artística su "gracia", lo que la levanta por encima de la existencia, material, por medio de la cual se manifiesta. El formalismo en cambio es la repetición mecánica, racional de las formas que recibieron su ser ideal del campo de la Intuición. Por eso las formas creadas son vivas, con una vida superior a la simple Existencia, o la racional Esencia: trascienden, mientras que los formalismos racionalistas -un Canova- son fríos, calculados, degradados, porque bajaron, cayeron, como diría Platón, del "topos uranos", el lugar celeste donde brillaban con su luz inmortal.

FORMALISMO Y FORMULISMO

En el sentido que hemos empleado la palabra formalismo -repertorio frío y racional, más próximo a la Razón que la Intuición-, podría

mos haber empleado la palabra formulismo, la reducción a fórmula abstracta, guarismo racional. En el empleo de la palabra formalismo subrayamos el aspecto racional abstracto de una forma: son dos aspectos de una misma realidad, uno que deriva hacia el arte frío y otro que conduce a la Ciencia, pero en ambos casos más próximos a la Razón que a la Intuición.

LA IMAGINACION Y SUS REGIONES

En nuestro deambular por la región de las artes plásticas hacemos una subdivisión entres campos -Pintura, color, Escultura- bulto; Arquitectura, textura- formas perfectamente deslindadas: es un recorrido por la geografía espiritual de las artes plásticas. Pero antes debemos considerar el territorio general y total de la Imaginación donde la Psique produce sus formas imaginarias.

Según grado de Imaginación, mejor dicho según el mayor o menor grado de concreción imaginativa, de menor a mayor nos encontramos con tres regiones a tres niveles distintos:

- a) Hipo-imaginario, mágico, lusingo, -lúdico- o ilusivo
- b) Imaginario, fantástico o alusivo, normal y
- c) Hiper-imaginario, concretado, aspectizado, superior.

Estos tres niveles dan, básicamente, según Imaginación concretada, una división de las Artes en tres grupos,:

- a) Nivel Hipo-imaginario o de inferior imagen: los Juegos
- b) Nivel Imaginario o de normal imagen: La Literatura
- c) Nivel Hiper-Imaginario o de superior imagen: Las Artes Plásticas, Artes realizadas, perfectamente concretadas,

Cada uno de estos niveles incluye, en su desarrollo superior, el anterior de tal forma que las Artes Plásticas llevan a su concreción imaginativas lo que se da como atisbo elemental en los Juegos, como plenitud imaginaria en la Literatura y como fijación clara y definitiva de unas imágenes.

LOS JUEGOS

El grado de concreción imaginativa de los Juegos es mínimo. Si el Arte consiste en desarrollar formas creadas, imágenes, en los Juegos el grado de desarrollo es tan mínimo que se confunden sus límites con los de la Sensación y Percepción sensible, o sea que permanecen como parientes y vecinos próximos de la Fisiología, el Instinto, y el Sentimiento, a penas se destacan de la Naturaleza. El grado de creación es mínimo: se puede decir que se quedan prácticamente en el factor "sorpresa", que tienen también el Partenón, la Venus de Milo, las Meninas, San Pedro de Roma y la Pedrera, pero que trascienden

completamente hacia formas creadas superiores; el factor sorpresa fue prácticamente la base del Dadaísmo considerar una escultura a una piedra o exponer una fiel reproducción de la Gioconda con unos inmensos bigotes, etc...-. Pero hay algo más.

El Juego abarca una variedad y una gama amplísima que va desde la Percepción sensible hasta la Intuición, pasando por la Razón; cada Juego se desarrolla mejor en contacto con alguno de los tres vértices de la Imaginación- el infer-ego, el ego y el super-ego, según su base y fundamento se apoye o bien en la Percepción, la Razón o la Intuición.

El juego es considerado como pura magia, ilusión, sin traspasar el estadio lúdico en ningún momento.

Los juegos de azar están más próximos a la Intuición, los de naipes en general, de la Percepción y los del ajedrez y bridge, de la Razón.

El Juego es un nivel de Imaginación tan simple que no llega a la imagen abstracta o menor a la fantasía; son imágenes de contundencia infer-real, no propiamente imaginaria.

LA LITERATURA

La Literatura es el nivel "alusivo" -raíz de lus : ludis, juego- pero está en una fase más avanzada; hay un grado de elaboración mayor; la Literatura asume en sí el Juego, pero crea ya, en abstracto, una auténtica imagen; decimos imagen abstracta para contraponerla a las imágenes concretadas de las Artes Plásticas. La Literatura -pensamos en literatura escrita, compuesta de palabras, que son imágenes simbólicas de vocales y consonantes- es un dibujo abstracto que alude a imágenes también abstractas, no concretas; o sea, que la Literatura no es imagen válida por la forma de las palabras con que se manifiesta, sino que saltando por encima del trampolín de las palabras, lleguemos a unas imágenes puramente "fantásticas".

La Literatura, la "quinta arte", con el nombre de Poesía, según el orden tradicional, tiene a su vez distintos grados de concreción -Lírica, Epica, Dramática- de menor a mayor: La lírica es plenamente subjetiva, la Epica, en cuanto es "narrativa" es objetiva, hasta llegar a la Dramática -Tragedia, drama, Comedia- en que se habla ya de "representación" -aunque en realidad debería hablar de una "representación-presentación" pues los actores no están como tales sino en función del papel que "representan", pero cuya acción "transcurre" -realmente en escena".

LAS ARTES PLASTICAS

Llegamos ya, con las Artes Plásticas, a unas imágenes plenamente realizadas; concretas, visualizadas por su plasticidad en el espacio -Pintura, Escultura-; esta espacialización reviste modalidades distintas, pues la Escultura es el espacio incluso, o incluído, lleno la Arquitectura, el espacio excluído, el vacío, exclusivo, y la Pintura,

lo que queda entre el bulto o volumen- -Escultura- y el "vacío", la textura, -Arquitectura-, o sea el espacio percluso, como si dijéramos la piel o la superficie -Pintura-. Dentro de la especialización de las tres artes mayores nos encontramos con un campo perfectamente delimitado para cada una: Pintura, el plano o la superficie; Escultura, el volumen o lleno Arquitectura, el vacío, las vanalidades o texturas.

En el nivel hiper-imaginario nos encontramos con que el estadio de realización en el espacio incluye, asume por decirlo así, los dos anteriores, el del juego y el fantástico.

LA CREACION ARTISTICA

La palabra creación -literalmente "sacar una cosa de la nada"- es una palabra introducida en la cultura occidental por la religión cristiana; es una palabra sacada del hebreo y que quiere decir el acto por el cual Dios hizo todas las cosas, las sacó de la nada, del no ser, al ser y a la existencia.

?Por qué se empleó a continuación para indicar la actividad artística? ?Qué sentido tiene la palabra creación referida al Arte? Quiere indicar que la labor del artista es un sucedáneo de cuando Dios "creó el mundo de la nada". Pero el artista usa siempre elementos sensibles y sobre ellos, aunque trascendiendo su materialidad, monta su labor creadora; por tanto, no es una "creación de la nada," sino "a partir de algo existente previamente". Ahora bien, la labor del Arte, en cuanto trasciende una materialidad, colores, formas, bultos, texturas, sonidos, palabras, funciones, usos ... cumple algo parecido a lo que, según la Biblia siempre hizo Dios al crear el mundo. Ahí se recoge también el carácter misterioso de toda creación artística - que todos los artistas han reconocido; Platón solía decir que un poeta -creador en griego- era un ser embriagado por un dios; Picasso suele decir que él no busca, sino que encuentra, y Robert Bresson el director de cine que sólo ha hecho seis películas y que cuenta uno a uno todos los fotogramas suele decir, lo mismo que Paul Valéry, el poeta de la inteligencia, que cuando va a trabajar artísticamente va a "sorprenderse". También podemos recoger aquí la creencia de muchos artistas de que ellos son, en realidad, una especie de "medium", unos intermediarios entre el mundo superior y este nuestro mundo de todos los días. De ahí también que se hable de la "inspiración" artística, como algo que se recibe desde el exterior de uno mismo. Y de la "vocación" o llamada, más o menos misteriosa, que nos lleva a una actividad determinada y que agarra nuestro existir, ser y trascender dándole un último sentido.

EL CUERPO PSIQUICO: SU ACTIVIDAD

El Cuerpo Psíquico está movido por tres motores fundamentales -que, en definitiva son la Existencia, la Esencia y la Trascendencia-. La percepción, la Razón y la Intuición. Todos tienen que ver con todo, pero lo que cambia es el centro; unas veces gira todo en torno

a la Percepción, otras en torno a la Razón y otras en torno a la Intuición. Así nos encontramos en la actividad psíquica con diversos caminos que van y vienen de la Percepción a la Razón, de la Razón a la Intuición y de la Intuición a la Percepción. Cada uno de estos caminos constituye una actividad distinta y específica y son los siguientes:

- 1) De la Percepción a la Razón: la Observación
De la Razón a la Percepción: la Averiguación
- 2) De la Razón a la Intuición: la Invención
De la Intuición a la Razón: el Descubrimiento.
- 3) De la Intuición a la Percepción: la Ilusión
De la Percepción a la Intuición: la Adivinación.

La Observación -acción y efecto de observar- es una Percepción controlada y dirigida. Se requiere principalmente en las ciencias experimentales: físicas y químicas, naturales, pero también en la Sociología, la Etnografía, la Medicina, la Psicología Experimental ... la Ciencia ha progresado desde el Renacimiento gracias a la amplia difusión del método experimental, y no lo hizo durante la Edad Media -por querer justificarlo todo desde la Ignorancia, desde la Teología, la Filosofía, es sierva de la Teología- y la Razón-Intuición - La filosofía- sin contrastar lo pensado con lo observado. La Observación ha tenido también una importancia descomunal en la Historia del Arte, pues el Naturalismo del Gótico en Escultura y Decoración se apoyó básicamente en los sentidos, lo mismo podemos decir de la Perspectiva desde el Giotto, el Impresionismo y sus precedentes -Venecia, Velázquez, Goya, Delacroix, Corot- y del giro que dió a la pintura Cézanne -la discontinuidad de un plano que fuera cortado por otro-; Leonardo da Vinci apoyaba su arte en grandes conocimientos de Física -el claroscuro- Geología- los fondos montañosos- Anatomía...; se puede decir que Leonardo reunía tantas dotes de científico como de artista. Finalmente debemos recordar que hay una Teoría del Arte -de larga vigencia que da como finalidad del mismo la "Mímesis" o copia de la realidad.

La Averiguación sigue, en cambio, el camino opuesto; va de la Percepción a la Razón; ésta dirime si lo que se percibe es o no lo que parece. La Averiguación, en el campo artístico, sirve especialmente para conocer las técnicas de plasmación de un proceso artístico.

De todas maneras, tanto la Observación como la Averiguación son actividades psíquicas más propias de la Ciencia -la búsqueda del Origen o de la Causa, el "¿por qué?"-; se trata de un trabajo psíquico mano a mano, entre Percepción y Razón; no entra en el mismo la Intuición, básicamente, por lo cual, desde el punto de vista artístico sólo pueden ayudar en lo que tiene de Técnica y Ciencia aquella.

La Invención -del latín "in-venire", venir hacia- parte de la Razón y llega a la Intuición, podemos decir que tras un duro esfuer-

zo racional, al fin la Intuición se rinde, se abre, e ilumina con sobreabundancia de luz nuestra pobre, pero insustituible Razón. Es ésta — una actividad artística y científica; ahí coinciden la Ciencia y el Arte ; aquella, porque en su origen descansa siempre en una Intuición, en algo artístico, y ésta, porque, en su especificidad de Invención, participa también de la Ciencia, así Leonardo da Vinci, extraordinario inventor de cuadros, de concretos desarrollos artísticos que han quedado — como modelo para el futuro, como su célebre Cena o Cenáculo, que, en los más diversos estilos, han imitado todos los artistas posteriores, que han pintado el tema de la Última Cena; también Vazquez Días fue un gran inventor de cuadros, tales como los frescos del Convento de La Rábida, Podemos decir que el tipo de artista como Leonardo, el — artista inventor, es un artista de raíz, germánica, donde lo científico tiene mayor poder que la Intuición.

El Descubrimiento —descubrir, correr el velo o la cobertura — que esconde algo— es el camino inverso a la Invención: se parte de la Intuición y se llega a la Razón. Picasso sería el ejemplo típico — — "Yo no busco, encuentro"—, la chispa de la Intuición queda recogida y plasmada por una técnica y un proceso para-racional. También el — científico tiene que echar mano de la Intuición a la hora de descubrir porque la Razón sola no le serviría: es preciso desviarse, vagar; de jar el camino trillado para, a través de la Intuición, llegar a un nuevo método, un Camino Nuevo. Lo artístico, en este caso consiste en que el artista se queda en la Intuición como centro, y el científico en la — Razón como resultado.

El descubrimiento es un golpe intuitivo puro —los descubrimientos los consideramos casuales, precisamente por no ser voluntarios en su origen—; en el Descubrimiento la ambientación moral —finalidad— o la — casualidad científica no juegan ninguna baza: es el Arte el que domina, la Intuición.

La Adivinación realiza el camino de la percepción a la Intuición: percibimos algo, pero no lo entendemos, no captamos su sentido... y entonces llega la Intuición, y de un supremo golpe nos los comunica todo, saltando por encima de las sucesivas probaturas racionales, — abreviando el proceso con su cegadora claridad.

El Ilusionismo parte de una Intuición que se queda en percepción es el Arte de los Juegos de Magia: un Arte de Intuición poco fija, poco duradera, que se agota pronto, para sumergirse en la percepción y quedarse en ella, sin transcendencia alguna en el plano artístico.

JUEGO, ILUSION, ALUSION

El Arte, decimos, es Juego; pero quedarse en el Juego es permanecer en un estadio pre-artístico; la Literatura tiene un grado mayor de fijación imaginativa, pero las imágenes son aludidas, a través de otras, las palabras dichas o escritas; en las proyecciones diédricas de espacios edificatorios, por distancia que haya entre un dibujo —

y la realidad, el efecto de ilusión es total. Ahí podemos ver cómo en las tres palabras lus-Juego-, alusión, ilusión la raíz común de "Lus", juego, permanece, para indicarnos el común punto de partida de tres formas de manifestarse la Imaginación.

LITERATURA, MUSICA Y ARQUITECTURA

La Literatura es un caso claro de arte alusivo; también la Música, porque es un arte que aparece anotado en un pentagrama, por medio de signos-las notas distintos a los sonidos armónicos. En el caso de la Arquitectura nos encontramos que al decir "comedor", "tres habitaciones"... etc. estamos en el campo alusivo, pero en el dibujo entre el signo y la realidad hay una sustancia que permanece -el dibujo edificatorio es la trasposición a escala de una imagen real-.

LITERATURA Y CRITICA DE ARTE

Las Artes son muchas y se manifiestan de las más diversas, formas. Ahora bien, a la hora de explicar el contenido de un cuadro, describir una escultura o un edificio, hay que traducir lo que son vivencias de superficie, volumen o espacio a palabras, traducir lo presentado a representado, lo que está por sí mismo a lo que está en función de otra cosa. Y lo bueno es que no queda para la exposición racional, otro camino. Dentro de lo gráfico, podemos echar mano del dibujo y la fotografía, como medios de representar las imágenes artísticas. De manera que al echar mano de la palabra transformamos un lenguaje ilusivo a alusivo.

En la Crítica de Arte se hace el camino inverso al de la Creación artística. Esta va de la Intuición a la Percepción y aquella de la Percepción a la Intuición. La Crítica intenta esclarecer el proceso artístico, el esfuerzo creativo, traducir a pensamiento y razones lo intuitivo.

La Crítica de Arte, en lugar de ir de la idea a la manifestación, parte de la percepción artística de la imagen concretada y va a la idea que la ha sugerido; por tanto, hay que divagar un poco, salirse de los caminos trillados para trasladar lo concretado a expresión literaria.

FANTASIA Y LENGUAJE REAL

La Fantasía constituye aquel momento de la creación imaginativa en que las imágenes carecen de manifestación perceptible, aunque a través de la alusión de las palabras se recrean de nuevo en la Imaginación de cada lector. El lenguaje real y popular, siempre tan revelador según Hegel, dice de alguien que sea fantasioso: -Vd. vive en el Reino de la -

Fantasía. Esto quiere decir muchas cosas: a) Que la Imaginación constituye una forma de vida, distinta y sin duda superior, al de la simple y pura Percepción de los elementos reales, b) Que la Fantasía es algo -irreal -super-real-, y en principio no creíble, c) Que constituye la Imaginación un mundo tan substantivo y autónomo como el que se pueda emplear para hablar de él el hombre de "Reino".

Podemos decir que el lenguaje popular, con su peculiar realismo, nos da una visión gráfica de lo que es la Imaginación creadora, en el estadio literario, la Fantasía.

La Fantasía podríamos caracterizarla como un estadio imaginario - en que las imágenes son abstractas -por oposición a las Artes Plásticas- no perceptibles ni calculables por los sentidos, pero sí sugeribles indirectamente a través de la re-presentación que constituyen la palabra de cada idioma.

JUEGO, CREACION, CONCRECION

En el estadio pre-artístico, el Juego constituye un simple y puro - intercambio de imágenes, lo que corrientemente se llama "un puro juego", o sea algo sin trascendencia, un juego no creador, sino limitado.

Pasado este primer estadio, ingresamos en la Imaginación propiamente dicha, la Fantasía, donde las imágenes creadas ya son tales, pero sólo viven en la Imaginación de cada cual, sin estar preparadas para tomar forma visible la prueba la constituye el hecho de que los ilustradores de una obra literaria presenten muchas divergencias entre sí, o también que a muchos lectores de novelas célebres no les convenzan las plasmaciones cinematográficas de las mismas-; por lo mismo que las creaciones de la Fantasía que viven en la Literatura tienen mayor generalidad y menor concreción son más sugerentes y ricas que la "formalizaciones concretas" de las Artes Plásticas, donde los sentidos nos presentan siempre una misma imagen con muy pocas variantes debidas a la luz o el ambiente. En la Fantasía lo que las imágenes ganan en amplitud lo pierden en concreción y a la inversa en las Artes plásticas. El lector de una novela al verla en el cine siente la misma decepción que un artista al plasmar la "forma" que tiene en la cabeza, pues siempre hay un déficit considerable entre Imaginación y concreción, lo que llevó a Platón a formular su teoría artística de las ideas más perfectas y por tanto más reales, según él, que las cosas sensibles. En este punto por lo menos lector y creador coinciden.

Para llegar a las Artes Plásticas, concretadas o realizadas se hace preciso que las imágenes de la Fantasía se concreten en "formas" - tangibles y perceptibles, lo que Víctor D'Ors dice "que la imagen sea fecundada por una idea inspirada, como polen fecundante, por el Alma en la vida misteriosa de la psicología superior. "Lo cual traducido en vulgar romance quiere decir que la imagen fantasiosa, inconcreta a fuer

za de generalidad y fluidez, debe avanzar en el camino de su elaboración, a fin de seleccionar entre varias posibilidades y llegar a quedarse en una sola, lo mejor: es el tránsito de una imagen a una forma; dicho de otra manera: una "forma artística" es una imagen más una idea. Cuando la idea inspirada fecunda una imagen de la Fantasía ésta se desarrolla en una formal creación artística, real en el mundo del Arte, co-real según Max Bense, pero trascendiendo su materialidad concreta hacia un contenido artístico, una vida superior y "eterna".

PINTURA

"UT PICTURA POESIS"

HORATIUS

"El primero que comparó entre sí la pintura y la poesía era hombre de muy delicado gusto, que sentía que estas artes producían una análoga impresión. Veía que una y otra nos muestra como presentes cosas ausentes y da realidad a la apariencia; que las dos, en fin, nos agradan engañándonos.

"Un segundo, queriendo penetrar la razón de tal agrado, descubrió que tanto en una como en otra partía el mismo de un común origen. La belleza cuya noción inmediata nos proviene de los objetos corporales, tiene reglas que se aplican a diferentes cosas: a las acciones y a los pensamientos, lo mismo que a las formas.

"Un tercero, en fin, flexionando en el valor y la división de dichas reglas generales, observó que ciertas unas predominaban en la pintura y estas otras en la poesía, y que, por consiguiente, por medio de unas la poesía puede ayudar a la pintura, y viceversa, la pintura a la poesía por medio de otras, facilitándose recíprocamente ejemplos y explicaciones.

"El primero, era el simple aficionado; el segundo, el filósofo, y el tercero, el crítico.

G.E. Lessing: LAOCOONTE o de los límites de la Pintura y de la Poesía

"Como Laocconte,
el humo
en la helada crepitante,
abrasará y derribará a las nubes.
Y el huidizo
se deslizará
sobre los patines de hierro
de los tendidos telegráficos
que se ven desde la ventura abuhardillada."

Boris Pasternak: El año 1905: Los padres

PRETEXTO, CONTEXTO, TEXTO

En toda elaboración de Formas se trata, en realidad, de un paso - de Imágenes fantasiosas y abstractas a Aspectizaciones concretas. Se - trata, diríamos, de elaborar un Texto, pero como éste es el resultado - a conseguir a través de un desarrollo, hemos de partir de un Pretexto y pasar por un contexto; eso hablando en términos de "lenguaje artístico" - con sus verbos o Formas activas, substantivos o Formas pasivas, expre_sivas y sus adjetivos o adverbios o Formas neutras, representativas.

Una formalidad artística quiere decir que pasamos de un Pretexto - real a un auténtico Texto superreal, debidamente inspirado, desarrollado y concretado.

EL ARTISTA Y LA REALIZACION DE FORMAS

Al Artista es a quien corresponde servir de medio entre la Idea y la Obra formada; es él quien debe inspirar, desarrollar y concretar a - través de los estados más indóneos para su creación, en las circunstan_cias más apropiadas de su Inspiración básica apolínea, dionisiaca o mi_nerviana, atenaica, o en los sucesivos estadios intermedios que pueden - darse. Hay una impronta personal en toda realización artística, un Estilo, una acción humana que lo lleva a cabo.

ANTETEMA, DESARROLLO TEMATICO, TEMA

También podemos decir que se trata, en toda creación, de realizar un Tema, pero es obvio, que este Tema parte de unas Imágenes, o de un Antetema. El Desarrollo temático o del Antetema equivale a lo que he_mos llamado antes Contexto. Tendríamos el mismo resultado empleando - otras palabras, también usadas para indicar el mismo propósito, como - Programa: cada Tema artístico trata de desarrollar y concretar un Pro-grama previo para llegar, más tarde, al Programa definitivo.

PROSPECTO, CIRCUMSPECTO, ASPECTO

Tomamos de Ingres las palabras Prospecto y Aspecto para desig-nar lo que antes hemos llamado Pretexto, Contexto y Texto. Pero a eso añadimos, de cara a nuestros sentidos, a la Percepción artística, el - Circumspecto o Recepto, la manera cómo son recibidas las Formas, se_gún los sentidos a que se refieran.

El Prospecto, o aspecto previo, reúne los dos momentos del Pre-texto y el Contexto, o sea todo lo implicado en el trabajo del artista, el primer texto informe, que pasa, a través de una elaboración idealística - a un estado de desarrollo y concreción más o menos avanzado; cuando este desarrollo ya consigue finalmente concretarse, de tal forma que al-cance un nivel de manifestación objetiva o perceptible, llegamos ya al - Aspecto.

El Circunspecto, o lo que está en torno al Aspecto, lo que lo rodea, reúne en sí un doble contenido por lo menos: a) por una parte alude a la "circumstantia", el estar en torno más apropiado para determinada Inspiración, y por otra, en atención a los distintos sentidos que lo "reciben" tenemos el b) "recepto", que son como la cara y la cruz de una misma realidad, según miremos a la Inspiración o a los sentidos que van a constatar su materialidad artística.

DIVERSOS GRADOS DE DIFICULTAD EN LA ASPECTIZACION

El paso por los tres estadios de elaboración artística no tan fácil - de distinguir en Pintura como en Escultura, resultando clarísimo para la Arquitectura.

En el caso de la Pintura, el paso es tan rápido que un rápido esbozo se transforma, por la magia de unas pinceladas, en trascendente - aspectización de una realización artística, en apariencia super-real.

En la Escultura, por la dificultad del material, y por la misma contendencia inferreal de dicho arte, pide ya una elaboración más pormenorizada de las diversas fases.

No es preciso decir que la complejización que lleva consigo la Arquitectura nos permite, y obliga, a distinguir con todo detalle los tres - estadios de Prospecto, Aspecto y Recepto o Circunspecto. Es lo que alguien a dicho: que realizar un proyecto debe llevar tanto tiempo como - construirlo, tal es el grado de complejidad de la Edificación.

FORMA Y CLASE DE IDEA

La Forma obedece, por una parte, en su concreción material, al - sentido o sentidos que reciban su manifestación, que es el campo espacial-, y por otra, al tipo o clase de Idea que predomine en el Prospecto, Numenal, Numeral o Numental, o también Cualitativo, Cuantitativo o Energético.

IDEA Y ESPACIALIDAD

La palabra griega Idea ya sabemos que quiere decir "ídolo", y aun que se trate de una "representación imaginativa en la mente", no por ello va a perder toda su connotación espacial, por mínima que sea; por otra parte, sabemos que las manifestaciones de Ideas que llamamos formas lo son espaciales; de ahí que tanto el tipo Cualitativo como el tipo Cuantitativo como el Energético sean todos Dimensionales, unas veces tendiendo a lo Cualitativo puro -la Pintura- otras tendiendo a lo Cuantitativo puro -la Escultura- y otras tendiendo a lo Energético puro -la Arquitectura, - la Música-.

Todas son Ideas que por dirigirse a lo "magnitivo" han de permitir la cuantificación masiva o material.

DILECCIONES, DIMENSIONES, DIRECCIONES

La Dilección se refiere a lo Cualitativo, lo preferido; la Dimensión a lo Cuantitativo, la cantidad o masa, el volumen, y la Dirección a lo - Energético, lo vectorial, lo cuantitativo energético.

Como todas estas Ideas son espaciales, dimensionales, o sea numéricas podemos decir, precisando más que se trata de, en el primer caso, de Ideas cuantitativo-cualitativas- con predominancia cualitativa-, en el segundo, de Ideas cuantitativas puras, y en el tercero de Ideas cuantitativo-energéticas -con predominancia energética-.

CANTIDAD, CUALIDAD, ENERGIA

Según la tradición fue Pitágoras quien descubrió la relación entre la longitud de las cuerdas de la lira y la correspondiente nota musical, . - Así la cantidad, el número, quedó cualificado: una longitud determinada - se correspondía con una cualidad musical; siguiendo con la aplicación de este descubrimiento, Pitágoras, a continuación, teorizó sobre la armonía de las estrellas: cada una seguiría una órbita fija y emitiría un sonido, - el conjunto de estos sonidos sería una armonía; nosotros no la oímos, - porque al ser fija y constante, invariable, no había posibilidad de hacerla notar: se trataba de un descubrimiento basado en una teoría, y que - vive sólo en la misma.

Con eso habríamos descubierto la íntima afinidad entre lo Cualitativo y lo Cuantitativo. Debemos decir que la Ciencia moderna, cada vez - más matematizada, ha dado la razón a Pitágoras, y por eso ha podido - decirse sin faltar a la verdad que "el lenguaje de la naturaleza está escrito en caracteres matemáticos", de manera que a todas las cualificaciones que son las diversas ciencias se correspondería con la cuantificación.

Kant descubrió la íntima implicación del Espacio y el Tiempo, de tal forma que podíamos deslindarlos en la mente, pero no en la realidad, - pues es imposible pensar el uno sin el otro. Pensamos siempre la duración temporal como una longitud espacial, y por otra parte es imposible - recorrer dos puntos en un espacio sin implicar una duración temporal.

En el fondo de nuestra Teoría se descubre una realidad metafísica compleja, un "híbrido": , que según como lo miremos nos parecerá - unas veces Cantidad, otras Cualidad, y otras Energía: la cualificación - depende sólo de la predominancia de cualquiera de las tres.

Ahora bien, esta distinción nos interesa especialmente, de cara a las tres Artes Plásticas: la Cantidad, el volumen, la masa, iría hacia el centro de la Escultura -el Espacio excluso-, lo lleno expresivo, mientras que la Pintura, iría hacia la Cualidad, lo ambiental, la superficie, - la piel espacial, -el Espacio percluso-, y la Energía entraría de lleno en la Arquitectura -el espacio incluso-, la textura, lo vacío, el espacio -tiempo, o Espacio que va a la conquista del Tiempo.

Así nos encontramos con que al residuo material de la palabra - Idea -lo general concreto- se añade una mayor especificación cuantitativa, cualitativa o energética. De esta forma lo que tiene de concreto - toda Idea se diversifica a máximo, dentro de sus tres posibilidades puras, quedando en medio las soluciones intermedias, Pintura, policromada, Relieve, Perspectiva, Arquitectura escultórica y pictórica, Es cultura arquitectónica.

INTENSION, EXTENSION: PERTENSION

Las Artes que tienen su centro en la Pintura se caracterizan, - además de la Calidad y el Ambiente, por la Intensión o Intensidad.

Las que lo tienen en la Escultura, además de la Cantidad, el - Volumen, por la Extensión.

Y las que lo tienen en la Arquitectura, además de lo Energético, en la Pertensión, lo que se dispone a actuar.

Intensión, Extensión y Pertensión hay que entenderlas siempre - como predominancias.

El Color, base de la Pintura, puede ser más o menos intenso.

La Masa, base de la Escultura, vale por su contundencia de Volumen expresivo.

La Textura, base de la Arquitectura, tiene su fuerte en la Tensión, la disposición para la Acción

Pero Color, Volúmen y Textura van siempre involucrados, y sólo se distinguen por el grado de predominancia, que es lo que en definitiva hace que podamos hablar de Pintura, Escultura y Arquitectura.

SECUENCIA, PRESENCIA, FRECUENCIA

Las tres Artes Plásticas, hemos dicho, son artes del Espacio, se mueven y son en "la gran Presencia", sólo que en grado y manera distintos.

La Pintura es una Secuencia: sólo si los distintos Aspectos y Apariencias no se interfieren, sino que siguen los unos a los otros, pueden - "verse" debidamente; Secuencia, una Visión detrás de la otra, igual que los vagones en un tren.

En cambio la Escultura es la pura Presencia: se nos da de golpe, y toda de una vez, la Visión-táctil aparece como conjunto, totalidad.

Y finalmente la Arquitectura se experimenta como Frecuencia, mientras unas Texturas siguen ya empiezan otras, y así sucesivamente: parti

cipa, por una parte de lo Secuencial, por otra de lo Presencial, pero - su fuerte está en lo Frecuencial, acciones distintas que ocurren "al mismo tiempo".

Es preciso repetir que también la Secuencia, la Presencia y la Frecuencia van involucradas, y que sólo se distinguen por predominancias.

VAPOR, HIELO, AGUA

La tendencia de las artes pictóricas es hacia lo gaseoso, el aire, - la ambientación, "creación de ambiente".

Las artes espaciales se inclinan hacia lo sólido, lo impenetrable expresivo, "La contundencia de la masa".

Y las artes texturiales se dirigen hacia lo líquido, flúido, energético, el agua.

También la predominancia indica en cada caso el tipo de arte a que pertenece cada obra artística.

NUMEN, NÚMERO, ARGUMENTO

Lo numérico es el campo propio de la Pintura, la pura Inspiración, lo más apolíneo, poetas y pintores especialmente, en su centro de creación más pura.

Lo numérico, lo metrificado, medido, es el campo de la Escultura, el centro de los creadores y gozadores del tacto. El ceramista Jean Carriés solía decir que los placeres que le había producido el tacto de algunas de sus cerámicas de ninguna forma podía ser superado en calidad por al que le podrían dar ciertas mujeres.

El Argumento, lo duracional, lo temporal es el campo propio de la Textura, de toda Arquitectura que avance hacia su pureza creadora, allí, donde puede dar-conciéndose- más de sí.

La raíz "ume" es la que relaciona las tres posibilidades básicas de las Artes Plásticas, separándose, en cambio, en su especificación.

PERCLUSION, INCLUSION, EXCLUSION

Según consideremos la manera cómo el Espacio es interpretado en cada una de las tres Artes Plásticas, tendremos para la Pintura la Perclusión, lo que distingue el Espacio de la Textura, lo que los separa, para la Escultura la Inclusión, lo lleno impenetrable, mientras - que para la Arquitectura tendremos la Exclusión del Espacio, el vacío limitado por las Texturas.

LA PINTURA

PROSPECTO

El Prospecto indica el tipo de Idea más propio de cada arte, o mejor su predominancia. En el caso de la Pintura se trata de Ideas predominantemente numerales, o para ser más exactos cuantitativo-cualitativas, ambientales, intensivas, vapososas, dileccionales. La distancia entre el Prospecto y el ASpecto, en la Pintura, es mínimo, y tienden a casi confundirse, pero esto no quiere decir que no exista diferencia alguna, y - que además no puedan distinguirse los dos momentos.

ASPECTO

El Aspecto es la afirmación que los entes artísticos hacen de sí mismos. La manera propia y particular de la Pintura consisten en el Color y su Intensidad, su presentación. En el tipo de corte, en lo espacial, que representa la Pintura, lo ambiental es el modo específicamente presencial-secuencial, lo superficial y plano, "la piel de las cosas."

Dice Víctor d'Ors: "Porque ese papel es el vuestro, pintores: el representativo. Por mucho que tantas veces, ahora, en los penúltimos y últimos años, le hayáis huído. Y podéis, y debéis, no sólo pintar cejas y bigotes, sino, aun, un toro "pelo a pelo", como quiso hacer Solana; o mejor, una representación de la objetividad trascendente. ¡Ay, pintores de mi corazón! Si hasta los colores son -ellos mismos- simbólicos, ¿cómo no vais, sobre todo, a representar? A buscar ahincadamente en esa representación, cuanto más particular, individual, mejor: el ente único irrepetible, de que hablaba Picasso.

"Apasionante fue la aventura del pintar 'abstracto'; una de las más fascinantes de la cultura moderna. Y, de ahí, ¡cuántos lirismos-libres -excelentes algunos- han salido! También enseñanzas del buen servicio que la pintura abstracta puede rendir a la arquitectura en edificios y también ¡cuántos hallazgos puramente decorativos! Pero volveréis, queridos pintores, a la carretera central: a representar. Probablemente -como profetiza Ehrensweig-, con una hasta libidinosa sed de objetividad, individualizándola, particularizándola".

RECEPTO

Conocemos por Recepto el sentido o los sentidos por los cuales es percibido el Arte. En el caso de la Pintura el sentido básico es la Vista, la visión pura, la Luz en último caso es la protagonista de este Arte.

"El recepto de los cuadros más limpiamente 'pictóricos' es puramente 'visualista'. Los más céntricos pintores, los pintores mil por mil,

como Rembrandt, Rubens, Tiziano, Velázquez, Goya -sobre todo Velázquez-, lo que pintan son las apariencias'. (Víctor d'Ors).

"MEDIODIA, TERMINO MEDIO, VELAZQUEZ

Sí, estamos en hora de mediodía.

Entre Poussin y el Greco -entre Mantegna y Goya-, Velázquez.

Entre el Clasicismo y el romanticismo, el simple realismo.

Entre la geometría y el lirismo, la objetividad.

Entre la pintura que gravita hacia lo escultural y arquitectónico, y la pintura que está a punto de evaporarse en música o en poesía, la -pintura-pintura.

Naturalmente, aunque éste sea uno de los lugares del Museo en - que hay más que admirar, es donde hay menos que comentar. El comentario casi no puede ser aquí más que histórico. O bien, no ya psicológico, sino metafísico: desde la extrema objetividad de este arte, y aquél, más que sobre el artista, tendría que versar sobre las cosas.

Velázquez es como un cristal sobre el mundo. Nada como los cristales para merecer el respeto debido a la veracidad. Nada sin embargo, que corra tanto peligro de dejarnos en duda sobre si existen.

Pero nadie se perdonaría a sí mismo la necesidad de predicarle a Velázquez. El es como es: tranquilo, impasible, irresponsable. Y también sus criaturas, emancipadas aquí de cualquier preocupación de vuelo o de peso, son como son y están como están.

CLASIFICACION

Pero todavía es posible establecer una gradación entre los Velázquez según que asciendan -!oh, cuán poco! - en la escala de la idealidad o, por el lado opuesto, en la escala del lirismo.

Más altas en la primera y, por consiguiente, a distancia ligeramente más corta de los dominios de Poussin, encontramos algunas composiciones que, cuando menos por su título -si no por su asunto-, deberían ser -aunque en realidad no lo sean -mitológicas. Ejemplo, la fragua de Vulcano

Más altos en la escala del lirismo, más cerca de Goya, de los impresionistas, de los modernos en general, están los paisajes. Los fondos de muchos lienzos, y, sobre todo, aquella deliciosa pareja de jardines de la Villa Médicis, que todos nosotros hemos querido tanto. Están pintados en una convalecencia y en ellos parece que- !por fin!- nos habla en voz baja y directamente el alma del hombre.

El centro -el centro del término medio-, el punto por donde pasa el meridiano, aparece, en esta disposición, constituido por la trinidad -

gloriosa de las grandes composiciones que pueden tomarse como retratos plurales: Las lanzas, las meninas y Las hilanderas, que son, sencillamente, como unas ventanas abiertas a la realidad. Aun entre ellas cabría decir que el punto central rigurosamente matemática corresponde a Las meninas. En Las lanzas hay todavía un poco más de estilización, de nobleza, que parece conservar algo de idealismo. En las hilanderas, el fondo luminoso tiene ya cierta fuga, vagamente impresionista, que le aligera.

Entre el grupo de estas composiciones y el de las mitológicas, colocaríamos los cuadros de asuntos religiosos. Por ejemplo, El Cristo.

Entre aquéllas y los paisajes, los retratos. El mundo en que se espejean tranquilamente, pero acaso con secreto -muy secreto-, proceso creciente de ternura, desde los reyes y los grandes hasta los idiotas... Aquí el cicerone no sabría quizá explicarle bien al amigo el porqué; pero le parece que donde la sensibilidad de Velázquez se acerca más a la de sus paisajes es en el retrato del pobre enano El Primo"

(Eugenio d'Ors. HORAS EN EL MUSEO DE PRADO)

EL SENTIDO DE LA VISTA: SU EVOLUCION

El sentido de la Orientación es el más primitivo, el cual evolucionó dividiéndose en otros dos, también primitivos, el Olfato y el Tacto; del sentido de la Orientación y del Tacto salió la Vista -ver es tocar a distancia-; su agente, el que lo pone en marcha es la Luz.

La Luz señala ambientes, los marca, los distingue, los cambia, los crea. La Pintura se aspectiza en el ambiente, que es la forma más difusa, menos concreta, y se mide por el grado de intensidad.

El desarrollo de los sentidos, como decía Marx, es un producto de la evolución del trabajo humano, un producto directamente cultural. Respecto a las Artes, el conocimiento y desarrollo de la Pintura ha ido parejo con el del sentido de la Vista. Al comienzo la Pintura apareció ligada a la Escultura, como policromía, o bien -pinturas de Pompeya- porque se pagaba todavía demasiado a la masa, el volumen de los cuerpos -esculpía la Pintura con el color-, lastre que fue dejando poco a poco -a través de la Escuela Veneciana, Velázquez y Goya-hasta llegar al Impresionismo y el Arte Abstracto, llegando a constituir uno de los ciclos más gloriosos y completos de la "Historia del Arte". Ahora bien si al comienzo la pauta estuvo marcada por la Escultura, desde Cézanne la Arquitectura es la que ha tirado más de la Pintura, hasta la gran eclipsis de la Pintura pura que representa el Arte Abstracto.

"Si, hasta el momento anterior -hasta el impresionismo- todas las artes plásticas gravitaban hacia la música y hacia la literatura, y los cuadros se hicieron musicales y literarios, y los relieves y la estatuaría, pictóricos, y la edificación, pictórico-escultórica -atendiendo sobre

todo al 'caparazón', a la plástica de sus 'fachadas' - a partir del cubismo y con la introducción del tiempo en las presencias espaciales, - comienza a ser la arquitectura el polo de atracción de todas las otras artes. Desde entonces, por una parte, cada bella arte trata de encontrar su propia 'carretera 'central' de producción más idónea, por - otra, se deja atirantar más y más por la arquitectura. Y le toca a la música hacerse pictórica recordemos a Debussy o a nuestro Falla-; - los cuadros se escultorizan -Leéger, Picasso, en parte, Chirico, y así también lo que puede- como en los casos de Braque y Mondrian y los actuales abstractos-. En cuanto a la escultura, últimamente tantas veces, se convirtió en un puro problema y revelación de orden espacial, es decir, en una arquitectura no edificatoria".

"El más auténtico precursor de toda la plástica moderna es, - probablemente, Cézanne, al introducir en sus cuadros la visión indirecta, como consecuencia de la fijación de su mirar directísimo, obsesivo, sobre varios polos del modelo. Intercalaba así en la 'presencia' la visión directa, la frecuencia de las diferentes visiones indirectas; o sea, que el frecuencial y continuo tiempo hizo con Cézanne su entrada en el presencial y discontinuo espacio. De ahí parte el cubismo, con su visión interferida. Y con el cubismo, gira la veleta, que - marca la dirección de los vientos del espíritu". (Víctor d'Ors).

"Es curioso que dentro de la misma historia de la pintura -de - los cuadros-, unos pintores e sean más arquitectos, otros, más escultores; otros ya lo indicábamos hace un momento, más 'limpiamente' pintores. Ya Berenson -luego tan atacado, injustamente, a pesar- de sus equivocadas desviaciones -atinó en un punto capital para entender la pintura: distinguió los 'escultoristas' florentinos, que por su preocupación por el contorno -como Boticelli-, luego por el modelado -Miguel Angel- y especialmente por el claroscuro -Leonardo-, tanto cuidaron, como escultores de raza que eran, de satisfacer con sucedáneos al tacto, de los pintores de la Umbría y del centro de Italia, perspectivistas -como Ucello y Piero-, movimutistas -como Tura-, ambientistas -como Francia-, arquitecturistas -como Mantegna-, y que culminaron en Rafael, del que José Pijoan decía que era el mejor arquitecto del mundo. Los distingue también de los venecianos, los coloristas, o los pintores ciento por ciento; sobre todo, un Bellini, un Giorgione o un Tiziano; porque Veronés, es ya más compositor escenógrafo, y Tintoretto más escultor y dramaturgo" (Víctor d'Ors).

LA AGENCIALIDAD LUMINICA

La luz no sólo es la circunstancia sino el agente que nos permite ver. Ver es un tipo de sensación -y al darnos cuenta de que vemos-, de percepción más bien "abstracta" si la comparamos con el tocar: equivalencia exacta con el tocar sería, desde éste "tocar a - distancia", y desde la Orientación "orientarnos en cercanía". La Luz es un medio, exactamente un medio de locomoción, a través del cual pasan los colores; estos son conducidos por medio de la Luz.

"Este agente 'luz' es el medio ondular, de variable comunicación extrarápida, que cada color toma, cuando puede, para arribar golpeando nuestro cuerpo físico y para encontrarse especialmente recibido por el órgano, en ello especializado, que llamamos ojo. El cristalino traspasa esa impresión a la retina, donde se objetiva; para poder -invertidamente representada, en imagen- pasar a 'imaginarse' en nuestro -cuerpo psíquico, especialmente concentrado en el cerebro". (Víctor d'Ors).

La Luz, en definitiva, es el medio específico de la visibilidad, y por tanto del color y de la Pintura.

Podemos decir que el sentido de la Vista nos resulta el más familiar y conocido. "Parece ya definitivamente establecido que es en la retina- con su 'cruz', que la relacionada con la orientación -donde se fija la 'imagen' invertida en las 'apariencias' -lo que Wieninger llama la 'forma pura'-, que se traslada luego por el nervio óptico a nuestra 'imaginación'.

"El conocimiento, en nuestra fise, del fenómeno visual es ya tan exacto que podemos dañar un preciso lugar de nuestro cerebro y comprobar la correspondiente himenopsia. (?Cómo se explica, entonces, por otro lado, el que podamos ver, oír, movernos, etc., con sólo medio cerebro como parecen pretender algunos biólogos norteamericanos? ¿O que un ojo sustituya la falta de otro?)."

"Los resultados de tal conocimiento en el campo teórico de las artes han sido fecundísimos. Karl Wieninger pudo aclararnos cómo los 'éntasis' no eran más que correcciones restitutivas, necesarias para ver como rectas las que no lo eran, pues las rectas reales no se veían como tales; nosotros mismos, hace pocos años, establecimos los ángulos de la visión 'fija' directa 'e 'indirecta'; de la 'clara' y de la 'ambigua', y su relación con los arquetipos templos griegos; Borislavitch podía empeñarse en determinar los orígenes de las excelencias de la 'ratio aurea', según razones de visualidad, etc. No digamos si tal conocimiento ha sido activo motor de investigaciones y teorías colorísticas y aún explicatorio de las distorsiones perspectivas que, naciendo en lejanía, llegan al cubismo" (Víctor d'Ors).

"Contrariamente a lo que pensaron Newton y Goethe y Oswald y todos los 'ópticos', en general, aseveramos que la luz es únicamente eso: un 'agente', un medio; o más exactamente: un medio de locomoción de los colores. Estos pueden ser imaginados, incluso experimentados, no digamos si pensados, independientemente de la luz. Esa realidad suya: su incipiente existencia inferreal y su opulenta sobrerrealidad ideal, dan lugar a que se manifiesten por ellos, del modo más puro y limpio, las ideas de 'grupo' cuantitativo-cualitativo o cardinal, que sólo pueden fijarse racionalmente -unilateralmente- en el concepto de 'colección' (Id.)".

"El gran peligro para los pintores ha venido, sin embargo, tantas veces, de llegar a convertir a la luz en protagonista, dejando que los colores le quedaran despóticamente subordinados. Porque la luz es la vedette de la fotografía; pero nunca de la pintura. Los colores, a la luz abandonados, en el ajeteo y conmoción de sus viajes, se dete-

rioran; y aún se corrompen y, en sus 'síntesis sustractivas', se degradan" (Id.).

"Recuerdo un caso, que le contaban a Ehrenswig, cuando escribía su importantísimo libro sobre el análisis psicológico del arte Psychoanalysis of art-. A fines del siglo XVIII, pareciérase que un pospenumbrista italiano trató de buscar fortuna en la refinada y ya entonces anquilosada corte del Celeste Imperio. Mostró allí sus descoloreadas, transcoloreadas y apenumbradas figuraciones; y hubo de ser inmediatamente expulsado, con cierto escándalo. Se le consideró -y realmente lo era- subversivo e inmoral, podía representar los colores como algo que no correspondía en verdad y en propiedad inalienable a cada una de las cosas. Tal falta de seriedad en lo verdadero ejemplarizaba un extremo relativismo, que puede venir después de aquél 'todo es según el color del cristal con que se mira' y consistir en que, a su vez, 'todo color es según la luz que lo hace aparecer'.

"Ese gran peligro para los pintores es el que, en su segura humildad Ver Meer orilla siempre. Porque, aún con toda su vivísima presencia, la luz se halla siempre en las 'gemas' -a veces pálidas, pero siempre rutilantes- al servicio de la coloración. Servirá para difuminar el duro perfil de algunas figuraciones, para destacar situaciones y crear 'ambientes'; nunca para que los colores pierdan un ápice de su íntima intensidad, sino, al contrario: la luz concentrada o difundida, manejada al sabio y confidencial antojo, se pliega a la más exacta matización. Por aquella entonación, ese matiz puede alcanzar el nivel justo, donde la intención colorística encuentra su total y más serena resonancia. Esos juegos armónicos del verde-amarillo, del turquesa-limón no hubieran podido jamás ajustarse tan milagrosamente sin el dócil, dominado servicio de la luz. Al revés ocurrió con los impresionistas: la luz se sublevó y desintegraba las mil coloraciones. ¡Punto a punto le costaba a Seurat el volver a llevarlas a pinceladas al redil!".

"Pero esa 'especialidad luminosa', ese espacio dominado por la luz, más o menos pacíficamente -pues no podemos olvidar los incendios de cocina de Rembrandt, ni los llameantes tornasoles del Greco, ni las erupciones de Van Gogh, ni algunos 'tornados' del Tintoretto-,, que es el espacio de los pintores, no es propiamente- ... el espacio de los escultores ni el de los arquitectos"(Id.).

"Es posible -y encantador- imaginar una espacialidad en que reinase sólo y únicamente la apariencia visible: sin sustantividades corpóreas, sin fuerzas actuantes; en que todo -desmaterializado, ingrávido- flote: un espacio-luz donde los colores, que son 'dilecciones' -no 'dimensiones' ni 'direcciones'- canten libremente sus amores. Un espacio así, además con los colores más etéreos -los celestes, los cremas, los rosas-, angelical, es el que pintó el 'Angélico' por antonomasia, y constituye el supremo, maravilloso, inocente encanto de sus serviciales creaciones".(Id.).

ORIENTACION, VISTA, TACTO

La Vista queda entre la Orientación y el Tacto, entre la Arquitectura y la Escultura, como un espacio divisorio, con sustantividad propia. Pero estas dos proximidades señalarán, a la vez, una oscilación, unas veces hacia la Arquitectura, otras hacia la Escultura; el punto medio de equilibrio, la Pintura-Pintura, se conseguirá raras veces y sólo por aproximación. Las vecindades pesan mucho.

La Vista, con su golpeteo típico, transmite presencias, diferencias secuenciales, aspectos cualitativos o cardinales, y si colabora con el Tacto nos da la percepción de la Escultura, y si lo hace con la Orientación, la percepción texturial. La Vista nos da la percepción de la existencia ambiental, cualitativa, no la texturial ni la dimensional.

Hay formas de Arte que se realizan en la proximidad de la Vista con el Tacto, como los altos y bajo relieves. Otras que lo hacen en la proximidad de la Vista con la Orientación, como la Escenografía.

El Dibujo, lo visual casi puro, se realiza en neutralidad y relación directísima con la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, entre Vista, Tacto y Orientación.

Cuando una forma artística se aleja del Tacto y se aproxima a la Visión, o se aleja de la Visión para acercarse al Tacto, camino de ida o vuelta en que ya se inserta la Orientación, aparecen obras de Arte intermedias que pueden ser Relieves -altos o bajos- o bien espacialidades arquitectónicas picturales o esculturales.

"Nada se opone a que creamos -y algunas escasas constataciones histológicas y aún de características funcionales de los tejidos parecen confirmarlo, tanto como las mismas localizaciones orgánicas en los animales superiores- que la vista nace como una hibridez de la orientación y del tacto -un pretacto que no necesita contacto-; una pre y post orientación especializada en captar la apariencia. Cuando el entorno se mueve, la imagen desaparece; cuando tocamos, la visión se inutiliza. La visión requiere 'puntos de vista', no demasiado cercanos para que el contacto más intenso no absorba la imagen; no demasiado lejanos para que la orientación, más enérgica, no tome la parte del león. Y un mundo en quietud, en que no ocurran accidentes que estorben a la tranquila secuencia presencial estática, en equilibrio, Decíamos que así, la vista queda a mitad de camino como un antetacto y una posorientación o, si recorremos inversamente el camino, como una anteorientación y postacto. Así, a mitad del camino, también, triangularmente ubicada la orgánica localización: el ojo se encuentra entre los labios -el más primario tacto- y la linfa laberíntica, base orientadora. Esto, independientemente de la capacidad táctil y de orientación, diseminadas y fluídas por el resto de los cuerpos, especialmente en las especies más inferiores, y en los bebés, en que los sentidos no se encuentran tan orgánicamente localizados". (Víctor d'Ors).

LO CUALITATIVO

Como nos movemos entre predominancias, en el caso de la Pintura dominará la Calidad, sin que la Cantidad y la Energía dejen de estar presentes en mayor o menor grado, aunque siempre en subordinación. Veamos lo que ocurre.

Se trata de una triple aspectización en la realidad existencial -trascendental- existencia física que trasciende Ideas artísticas- de tres modalidades de obras de Arte: con relación al Espacio todas, pero fundamental en la Escultura, con relación al Ambiente -la Pintura- y con relación al Tiempo -la Arquitectura-. Son tres "formas" o maneras de un mismo existir: la existencia sensible que se hace patente a nuestros sentidos es la realidad o afirmación que estos entes hacen de sí mismos; estos afectan a nuestros sentidos -imagen más Idea- y así se patentizan a través de los mismos; estos entes así aspectizados tienen materia-Espacio-, energía-Tiempo, cualidades-Ambiente; estas tres cualidades distintivas son, en el fondo, una misma manera de ser un ente, porque la materia es la energía estatificada, la energía la cualificación móvil de la materia, mientras que la cualidad es una energía -que está en potencia.

APROXIMACIONES A LA PINTURA

Al señalar lo cualitativo, como el marco más apropiado para el pleno desarrollo pictórico, "su carretera central", no hacemos más -que un deslinde fundamental de campos; ahora bien, quedan otras posibilidades para la Pintura, en que se sale de su centralidad para mezclarse y combinarse con otros campos: se trata de Alto y Bajo Relieve, de la Escultura Policromada, del Arte Matérico, de la Pintura con pincelada gruesa, de la Pared pintada, del Mural, de los Papeles pintados, del Colorido de una Fachada, de las luces y sombras sobre una fachada...

En definitiva, se trata de un entrar y salir de la Pintura para ingresar en la Decoración, la Escultura o la Arquitectura.

DEL SENTIDO DEL TACTO AL DE LA VISTA

Desde el primitivo y fundamental sentido de la Orientación, cuando empezó a diversificarse, aparecieron otros dos también primitivos, aunque ya cualitativamente distintos: el Tacto y el Olfato. Observemos que en los dos sentidos se trata de algo material accesible por el contacto directo, o por elementos casi "inmateriales", volátiles, que se acercan a las fosas nasales. El Olfato capta lo oloroso ambiental, es algo así como lo inverso de la Vista, pero con predominio táctil más que de ambiente, así como ésta lo es más de la Pintura que de la Escultura. La Vista "es un tocar a distancia"; debido a eso no es raro que la Pintura en sus orígenes tenga más de volumen, de masa, que de cualidad, de ambiente, como en los frescos de Pompeya.

La Vista también tiene algo de Orientación, ¿o es que acaso no nos orientamos de día con referencias y de noche por las estrellas?. Así la Vista se nos aparece como una espiritualización del Tacto -alejamiento del elemento natural, del contacto-, pero también con una im- pronta orientadora.

De esta manera, a través de un continuado esfuerzo cultural, con un dominio perfecto del Tacto y menor de lo visual, se llega a la Es- cultura plenamente desarrollada, el primer gran arte en el tiempo. La escultura griega policromada es un intermedio entre el Tacto y la Vista; ahora bien, como a nosotros esta escultura nos ha llegado perfectamente incolora en su mármol "inmaculado" no podemos hacernos una idea demasiado exacta de cómo era, y, en cambio, sí podemos ver que la Venus de Milo o el Lanzador de Disco flotan, gracias a la blancura evanescente del mármol, frente a nuestros ojos, igual que la materialización de una Idea genérica, la perfección de todas las particularidades. Esta casi gravidez ingrávita es, en su pureza, una purificación de lo visual pictórico, un perfecto equilibrio del Tacto y la Vista, que abre ya el camino a lo ambiental puro, a la Pintura. A partir de ahí ya podemos empezar a hablar de un trabajo artístico que se llama Pintura, alejándose gradualmente, aunque nazca pegada a ella, de la Escultura, para conseguir, a través de los siglos, pasando por la Escuela veneciana, Velázquez, Goya, el Impresionismo y el Arte Abstracto, su carretera central, que es lo cualitativo, lo ambiental, lo visual puro.

ALTO RELIEVE

El Relieve es una forma artística autónoma y con acusada individualidad, pero desde nuestro punto de vista debemos considerarlo en relación con la Pintura y la Escultura. Respecto a esta debemos decir que prácticamente en todas las civilizaciones el Relieve ha precedido a la Escultura, por lo que ésta sería una evolución autónoma de aquél. Debemos considerar al Relieve con relación a la Pintura por varios motivos: a) por ir policromado la mayoría de las veces; b) por su juego de luces y sombras; c) por parecer una pintura figurativa que acentúe sus masas para aproximarse a la Escultura, pero quedando a medio camino, al no despegarse del todo del fondo, y d) por ir casi siempre enmarcado, de manera que llega a ser un claro precedente de la pintura de cuadros, la pintura despegada de la pared o de caballete, y que, por tanto, se puede transportar fácilmente de un punto a otro. Con relación a la Escultura debemos considerar al Relieve como el camino intermedio entre ésta y la Pintura, como hemos dicho antes o sea una Escultura de contorno poco rotundo, no despegada todavía, no libre para ser vista y tocada en su total autonomía volumétrica.

EL BAJO RELIEVE

Antiguamente se distinguía también el Medio Relieve, pero luego se ha tendido a confundir el Bajo y el Medio. La diferencia de los

tres entre sí se debía al grado de despegue del fondo. El Bajo Relieve se aleja tan poco del fondo que a lo que más se parece es al Dibujo; se emplea especialmente en las medallas y monedas, y requiere el empleo de la Perspectiva, o sea dar a las figuras no el tamaño que tienen sino el que corresponde a la apariencia sensible. La diferencia fundamental entre el Alto y el Bajo Relieve está en que en el primero la figura se despega, salvo en algunos puntos prácticamente del fondo, - mientras que en el segundo sólo excede del fondo la mitad de su grosor, quedando, por lo demás, del todo pegado al mismo. En Medio Relieve, como indica su nombre queda a mitad de camino entre los dos.

RELIEVE, PINTURA, ESCULTURA

El Relieve se emplea preferentemente para la reproducción de escenas históricas y sociales, debido a que, comparado con la Escultura permite mayor complicación de grupos y mayor individualidad en la acción; debido a eso se aplica preferentemente a la representación de - hechos militares y heroicos, fiestas religiosas y profanas solemnes, danzas, juegos deportivos. Y así ocurre en la decoración de frisos y - frontispicios en los edificios públicos, las paredes en los templos, los monumentos conmemorativos, los vasos sagrados, las copas de los premios, y también, reduciendo su tamaño, las joyas y piedras preciosas.

Respecto a la Pintura, a pesar del parecido, sus medios son más limitados, pues no dispone ni del claroscuro ni del colorido, quedando su apariencia, por ser sus recursos más bien escultóricos, mucho más flastrada desde el punto de vista material y la pesadez.

- - - - -

GRAFICAS POLYCOPY

José Ortega y Gasset, 50

Telf: 226.78.66 y 276.29.91

MADRID -6-